DIE ROMANTISCHEN ELEMENTE

IN

PROSPER MÉRIMÉES ROMAN UND NOVELLEN

(TEILDRUCK)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT

VON

ERNST FALKE

AUS TWIEFLINGEN (BRAUNSCHWEIG)

HALLE (SAALE)

DRUCK VON EHRHARDT KARRAS G.M.B.H.

1914

DIE ROMANTISCHEN ELEMENTE
IN
PROSPER MÉRIMÉES ROMAN UND NOVELLEN

(TEILDRUCK)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT

VON

ERNST FALKE
AUS TWIEFLINGEN (BRAUNSCHWEIG)

HALLE (SAALE)
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS G.M.B.H.
1914

Referent: Prof. dr. C. Voretzsch.

Tag der mündlichen prüfung: 9. februar 1914.

Mit genehmigung der Fakultät wird nur ein teil der eingereichten arbeit als dissertation gedruckt. Vollständig erscheint sie unter dem gleichen titel als 6. heft der sammlung

„Romanistische Arbeiten“
herausgegeben von Carl Voretzsch
im verlage von Max Niemeyer in Halle a. S.

Meinen lieben Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544302_0347

Inhalt.

Seite

Literaturverzeichnis VII

Einleitung: Die bisherige Beurteilung Mérimées in der Kritik . . 1

I. Kapitel. Das Wesen der französischen Romantik . . 10

1. Die bisherigen Definitionen 10
2. Die romantische Theorie 19
3. Die romantische Dichtung 22

A. Negative Elemente: Opposition gegen den Klassizismus und die Aufklärung 22
B. Positive Elemente 23

a) Subjektivismus und Herrschaft des Gefühls 24
b) Mittelalter und exotischer Zug 25
c) Antithese und melodramatisches Element 27
d) Andere romantische Züge 27
e) Romantische Charaktere 29

4. Vergleich zwischen der Theorie und der Dichtung der Romantiker 31

II. Kapitel. Mérimée als Romantiker in seinen dramatischen und lyrischen Jugendwerken 33

1. Das „Théâtre de Clara Gazul“ 34

a) Romantische Darstellung in der Handlung 36
b) Romantische Charaktere 41

2. Die „Jacquerie“ und spätere dramatische Werke 44

a) Romantische Darstellung in der Handlung 45
b) Romantische Charaktere 45

3. Die „Guzla“ und kleinere lyrische Erzeugnisse 52

III. Kapitel. Allgemeine Übersicht über Quellen, Inhalt und zeitliche Reihenfolge von Mérimées Roman und Novellen 56

1. Die „Chronique du règne de Charles IX“ 56
2. Die Novellen 58

a) Mateo Falcone 58
b) Vision de Charles XI 59

Seite

c) L'Enlèvement de la redoute 60
d) Tamango 61
e) Federigo 62
f) Le Vase étrusque 64
g) La Partie de trictrac 65
h) Les Sorcières espagnoles 67
i) La Double Méprise 67
k) Les Ames du purgatoire 69
l) La Vénus d'Ille 71
m) Colomba 73
n) Arsène Guillot 74
o) Carmen 76
p) L'Abbé Aubain 78
q) Il Viccolo Di Madama Lucrezia 79
r) La Chambre bleue 81
s) Lokis 83
t) Djoumâne 86

Die ganze arbeit enthält noch folgende kapitel:

IV. Kapitel. Die romantischen Elemente in Mérimées „Chronique du règne de Charles IX".

V. Kapitel. Haupthandlung in den Novellen.

VI. Kapitel. Nebenmotive.

VII. Kapitel. Charakteristik.

VIII. Kapitel. Subjektives Element.

IX. Kapitel. Die nichtromantischen Elemente in Mérimées Roman und Novellen.

Schluß: Prosper Mérimées literarische Stellung und sein Verhältnis zu den Führern der französischen Romantik.

Literaturverzeichnis.

A. Texte.

Mérimée, Pr., Oeuvres littéraires (Edit. Calmann-Lévy, Paris).
— Correspondance (Edit. Calmann-Lévy, Paris).

B. Literaturgeschichten.

Albert, P., La littérature française au 19e siècle. Paris 1885, t. II.
Brunetière, F., L'Evolution de la poésie lyrique en France au 19e siècle. Paris 1895.
— Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris 1898.
Doumic, R., Etudes sur la littérature française, 1re série. Paris 1896.
Faguet, E., Etudes littéraires zur le 19e siècle. Paris 1890.
— Histoire de la littérature française. Paris 1900, t. II.
Julleville, P. de, Histoire de la langue et de la littérature française. Paris 1895—99, t. VII (artikel von G. Pellissier und A. David-Sauvageot).
Lanson, G., Histoire de la littérature française. Paris 1909.
Larroumet, G., Etudes de littérature et d'art. Paris 1893—96.
Pellissier, G., Le mouvement littéraire au 19e siècle. Paris 1895.
Suchier und Birch-Hirschfeld, Gesch. d. franz. Lit. von den ältesten Zeiten bis zur Gegenw. Leipzig u. Wien 1900, ²1913.
Strowski, F., Tableau de la littérature française au 19e siècle. Paris 1912.

C. Spezialliteratur über die französische Romantik.

Brandes, G., Die romantische Schule in Frankreich (V. bd. seines hauptwerkes: Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jh.). Deutsche übersetzung von W. Rudow. Leipzig 1886.
Breuillac, M., Hoffmann en France (R. d. h. l., bd. XIII und XIV., jg. 1906—07).

Cassagne, A., La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Thèse de doctorat. Paris 1906.

Gautier, Th., Histoire du romantisme. Paris (Charpentier) 1874.

Hauck, P., Die naturwissenschaftliche Weltanschauung als Schöpferin der franz. Lit. des 19. Jh. (Grenzboten, heft 27 und 29, jg. 1912).

Huber, V. A., Die neuromantische Poesie in Frankreich und ihr Verhältnis zu der geistigen Entwicklung des französischen Volkes. Leipzig (Brockhaus) 1833.

Küchler, W., Französische Romantik. Heidelberg 1908.

(Vgl. dazu:

a) Olaf Homéns rezension in L. g. r. P., nr. 3 u. 4, 31. jg., 1910, spalte 106—111.

b) W. Küchlers entgegnung in Z. f. S. L., bd. XXXVI, 1910, s. 116—140.)

Maigron, L., Le roman historique à l'époque romantique. Thèse de doctorat. Paris 1898, nouvelle édition 1912.

Nebout, P., Le drame romantique. Thèse de doctorat. Paris 1906.

Pellissier, G., Le Réalisme du Romantisme. Paris 1912.

Schneegans, H., Das Wesen der romantischen Dichtung in Frankreich (Deutsche Rundschau, bd. 104, 1900, s. 119 ff.).

— Das Wesen des Realismus in der franz. Lit. des 19. Jh. (Deutsche Rundschau, bd. 137, 1908, s. 227 ff.).

Souriau, M., La Préface de Cromwell. Paris 1897.

D. Einzelabhandlungen über Pr. Mérimée und seine Werke.

Brandes, G., Prosper Mérimée. Ein Essay. (Deutsche Rundschau, bd. 22 u. 23, 1880.)

Filon, A., Mérimée et ses amis. Paris 1894.

(Vgl. darin: Bibliographie des oeuvres complètes de Mérimée par le Vicomte de Spoelberch et Lovenjoul.)

— Mérimée, in der sammlung Les grands écrivains français. Paris 1898.

d'Haussonville, Le Comte, Prosper Mérimée, Hugh Elliot. (Etudes biographiques et littéraires.) Paris 1885.

Kuttner, M., Die korsischen Quellen von Chamisso und Mérimée (Herrigs Archiv, bd. 111—112, jg. 1903—04).

Lüderitz, Anna, C. F. Meyers „Amulett" und seine Quelle (Herrigs Archiv, bd. 112, jg. 1904, s. 110 ff.).

Polikowsky, J., Prosper Mérimée. Le caractère et l'oeuvre littéraire. Thèse de doctorat. Berne 1910.

Rick, K., Die Novellen des Prosper Mérimée (vortrag, gedruckt in den Mitteilungen der literarhistor. Gesellschaft Bonn, jg. 6, heft 2, s. 21 ff., sitzung vom 18. febr. 1911).

Schinz, A., Data on Mérimées Colomba (Modern Philology, I, 4, s. 569 ff., 1904).

— Le vocabulaire de Maupassant et de Mérimée (Revue des langues romanes, bd. 52, 1909, s. 504 ff.).

Schultz-Gora, O., Einleitung zu seinen Ausgewählten Novellen von Pr. Mérimée (Romanische Meistererzähler, bd. VIII).

Taine, H., Etude sur Mérimée (Derniers essais de critique et d'histoire). Paris 1894.

Yovanovitch, Voyslav M., La Guzla de Prosper Mérimée. Etude d'histoire romantique. (Préface de M. Augustin Filon.) Paris (Hachette) 1911.

(Vgl. dazu die rezension von Max Kuttner in Herrigs Archiv, bd. 129, s. 486—494, jg. 1912).

(Die übrige literatur ist gelegentlich in fußnoten zitiert.)

Einleitung.

Die bisherige Beurteilung Mérimées in der Kritik.

Wohl selten ist ein schriftsteller so verschiedenartig von den kritikern beurteilt worden wie Prosper Mérimée. Über seine einreihung in eine bestimmte schule waren von jeher die meinungen der literarhistoriker geteilt, und auch heute ist man in dieser beziehung noch zu keinem völlig befriedigenden resultat gelangt. Betrachtet man die lange reihe der kritiker Mérimées, so stößt man schon von anfang an bei der beurteilung seiner werke auf die entgegengesetztesten und widersprechendsten ansichten, so daß eine abermalige untersuchung dieses themas von interesse erscheinen muß.

Schon der junge romantiker Alfred de Musset hat 1832 in seinem bekannten gedichte „La Coupe et les Lèvres“ über seinen zeitgenossen Mérimée ein allerdings noch etwas naiv klingendes urteil gefällt, das er in folgenden schwungvollen versen zum ausdruck bringt:

L'un, comme Calderon et comme Mérimée,
Incruste un plomb brûlant sur la réalité,
Découpe à son flambeau la silhouette humaine,
En emporte le moule, et jette sur la scène
Le plâtre de la vie avec sa nudité ...

Er hält also Mérimée merkwürdigerweise für einen reinen naturalisten, der in seinen werken stets einen bloßen abdruck der natur und wirklichkeit liefere.

Die eigentliche literarische kritik über Mérimée setzt, abgesehen von dem urteil seiner zeitgenossen wie Sainte-Beuve, Taine u. a., etwa zehn jahre nach seinem tode mit G. Brandes[1])

[1]) Vgl. G. Brandes, Prosper Mérimée, ein Essay, in Deutsche Rundschau, bd. 22—23, jahrg. 1880; vgl. ferner G. Brandes, Die romantische Schule in Frankreich, 1886, s. 204 ff. (übersetzt von W. Rudow, Leipzig.)

ein. Dieser namhafte dänische gelehrte tritt zunächst der damals allgemein verbreiteten ansicht der kritiker entgegen, die Mérimée entweder als reinen naturalisten oder mit rücksicht auf seinen stil als klassiker beurteilen wollten. Er weist als erster nach, daß sich keime zum späteren naturalismus überall in der französischen romantik finden und daß in gewissem sinne alle romantiker noch spuren des klassizismus in sich tragen. Somit kommt er endlich zu dem schluß, daß Mérimée zwar nicht ein so ausgeprägter vertreter der französischen romantik sei wie Victor Hugo und seine anhänger, daß er aber genug übereinstimmende züge und ideen mit ihnen habe, um als echter romantiker gelten zu können.

Als zweiten kritiker Mérimées finden wir schon 1885 den Comte d'Haussonville.[1]) Dieser beschäftigt sich vor allem mit dem subjektiven element in den werken unseres autors und wendet sich schon damals gegen die ansicht von der völligen literarischen objektivität und gefühllosigkeit Mérimées. Schließlich neigt auch er mehr dazu, Mérimée als romantiker zu beurteilen, trotzdem er sich nicht ganz klar darüber ausspricht. Jedenfalls aber trennt er ihn scharf von der naturalistischen und realistischen schule, wenn er sagt: *„Mérimée s'est plu parfois à choisir ses types dans les milieux les plus bas, les brigands, les bohémiens, les filles des rues. Nul n'a poussé plus loin l'horreur de la ‚phrase' et ne s'est montré plus impitoyablement dans l'analyse des sentiments. Il n'a jamais reculé devant la peinture de la nature vraie, et cependant il n'a été classé ni parmi les réalistes, ni parmi les naturalistes. Pourquoi? Parce qu'il avait du goût, parce qu'il savait sa langue et qu'il n'avait pas besoin de l'enrichir par des emprunts faits à celle du ruisseau".*

Wie seine vorgänger rechnet auch P. Albert in seiner literaturgeschichte unseren autor zu den echten romantikern, und Kreyßig in seiner schon etwas veralteten „Geschichte der französischen Nationalliteratur" nennt Mérimée einen „realistischen romantiker", der in seinen jugendwerken zu den romantikern gehört habe, in seinen späteren novellen aber allmählich zum realismus übergegangen sei.

[1]) Vgl. Comte d'Haussonville, Prosper Mérimée, Hugh Elliot. Paris 1885. S. 190.

In scharfen gegensatz zu der obigen kritik von Brandes und d'Haussonville stellt sich dann aber Faguet, der in seinen „Etudes littéraires“ [1]) jedes subjektive element bei Mérimée leugnet und ihn als einen *pessimiste froid et impassible, qui est presque incapable de passion et d'émotion* bezeichnet. Als erster unter den literarhistorikern zählt er ihn von anfang an zu den realisten, indem er seine schaffensweise mit der künstlerischen objektivität Flauberts vergleicht. So kommt er schließlich zu dem urteil: *„Cet homme aime infiniment l'exotique et le merveilleux; il ne semble presque jamais regarder autour de lui, comme font les réalistes; et toutes les fois qu'on parle d'art réaliste, on ne peut guère s'empêcher de songer à lui“.* Auch in seiner späteren literaturgeschichte [2]) steht er noch auf demselben standpunkt, wenn er Mérimée hier als *anti-romantique par excellence* bezeichnet.

In dieser ansicht begegnet er sich mit G. Pellissier, [3]) der Mérimée gleichfalls für einen streng objektiv schildernden realisten hält. So sagt er von ihm: *„Mérimée aime la réalité âpre et crue et, en un temps de lyrisme exubérant, il reste toujours absent de son œuvre.“*

Eine ganz neue, noch weniger haltbare behauptung stellt Larroumet in seinen „Etudes“ [4]) auf, wenn er Mérimée nacheinander oder gar gleichzeitig einen romantiker, realisten und klassiker nennt. Doch selbst diese meinung findet bald anhänger in der kritik. Ihr folgt Mérimées bester biograph A. Filon, der unseren autor anfänglich [5]) nur einen *classique réaliste* nennt. Doch später, in seiner biographie, [6]) vertritt er völlig Larroumets ansicht, die er nur noch durch die bemerkung ergänzt, daß Mérimée in den letzten jahren seines lebens sich wieder völlig zum klassizismus bekehrt habe.

---

[1]) Vgl. E. Faguet, Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle. Paris 1890, s. 329 f.

[2]) Vgl. E. Faguet, Histoire de la littérature française, bd. II, Paris 1900, s. 368.

[3]) Vgl. G. Pellissier, Le mouvement littéraire au dix-neuvième siècle. Paris 1895. S. 247 f.

[4]) Vgl. G. Larroumet, Etudes de littérature et d'art. Paris 1893/96.

[5]) Vgl. A. Filon, Mérimée et ses amis. Paris 1894.

[6]) Vgl. A. Filon, Mérimée, in der sammlung Les grands écrivains français. Paris 1898. S. 154 f.

Der nächste bedeutende kritiker unseres autors ist F. Brunetière.[1]) Er glaubt, daß Mérimée nur im anfange seiner literarischen laufbahn, und auch dann nur scheinbar, zu den romantikern gehört habe, und zwar nur *pour les discréditer.* Nur in einigen äußerlichen zügen, wie in der *recherche de la couleur locale* und der *glorification de l'énergie,* sei er ihnen gefolgt, innerlich sei er stets ein echter realist gewesen, wie man aus der objektiven art seiner darstellung, seinen wissenschaftlichen neigungen und auch namentlich aus seinen späteren novellen deutlich ersehen könne.

In sehr gründlicher, wenn auch nicht ganz einwandfreier weise hat dann G. Pellissier in der von Petit de Julleville herausgegebenen französischen literaturgeschichte[2]) diese frage untersucht. Er stellt sich von vornherein auf den standpunkt Faguets, indem er etwas einseitig die objektivität, die vorliebe für die nackte tatsache und den nüchternen stil Mérimées hervorhebt und ihn dann kurzerhand zu den realistischen romanschriftstellern rechnet. *„Mérimée est un réaliste, mais au sens classique. Il est un ‚matter of fact man', qui se sépare du romantisme, ou plutôt s'y oppose"*, sagt er von ihm. Ja selbst Mérimées vorliebe für die lokalfarbe beweist nach ihm nichts für den romantischen charakter unseres autors: *„Ne disons même pas qu'il se rapproche des romantiques par la recherche de la couleur locale. C'est chez lui curiosité d'artiste, tout simplement! Réaliste dans l'exotisme, il l'est jusque dans le merveilleux."* Wie aus obigem hervorgeht, ist Pellissier trotz seiner eingehenden kritik von einem etwas einseitigen gesichtspunkte ausgegangen und daher nicht immer frei von widersprüchen geblieben.

Andere französische kritiker hingegen haben es überhaupt unterlassen, Mérimée zu irgendeiner schule zu zählen. So behauptet Cassagne in der vorrede zu seiner doktoratsthese[3]) einfach: *„Il n'a fait partie d'aucun groupe."* Jedoch weist er ihn als einen hauptvertreter der *théorie de l'art pour l'art*

[1]) Vgl. F. Brunetière, Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris 1898. S. 438 ff.

[2]) Hist. d. l. lang. et litt. fr. VII, 450—53.

[3]) Vgl. A. Cassagne, La théorie de l'art pour l'art en France ... Paris 1906, thèse de doctorat.

nach, die ja auch mehr oder minder deutlich im programm der romantischen schule zu erkennen ist.

Zu den neueren deutschen literarhistorikern, die sich mit der frage der klassifizierung Mérimées befaßt haben, sind namentlich Birch-Hirschfeld, Schultz-Gora und Küchler zu rechnen. Unter ihnen ist Birch-Hirschfeld[1]) der einzige, der Mérimée „trotz seiner klaren und ruhigen sprache und trotz völlig objektiver darstellung“ wieder als reinen romantiker gelten läßt. Schultz-Gora[2]) hingegen glaubt, daß Mérimée nur im anfange seiner dichterlaufbahn und nur in seinen stoffen und charakteren überwiegend romantiker sei. Seine darstellung sei jedoch stets objektiv und echt realistisch, und in seinem nüchternen, klaren stile zeige er sich uns selbst als klassiker. Im gegensatz zu beiden lehnt Küchler,[3]) gestützt auf Faguet und Pellissier, die beurteilung Mérimées als romantikers glatt ab. Er äußert sich in einem neueren zeitschriftartikel[4]) über ihn: „Mérimée habe ich nie für einen romantiker gehalten. Die romantik ist nicht ohne einfluß auf ihn gewesen. Er hat ihr einige konzessionen äußerlicher art gemacht, aber er ist innerlich von ihr unberührt geblieben.“ Zu diesem etwas schroffen urteil bedurfte es meiner meinung nach einer etwas tieferen und eingehenderen begründung, zumal es gerade bei einem so verschlossenen charakter wie Mérimée sehr schwierig ist festzustellen, ob er von einer herrschenden literaturrichtung beeinflußt wurde oder nicht.

Schließlich sind noch die neuesten kritiker unseres autors anzuführen. Hierher gehört vor allem Lanson,[5]) dessen urteil über Mérimée als eins der besten bezeichnet werden muß. Mit d'Haussonville ist er der einzige unter den literarhistorikern, der auf das leise subjektive element in den werken unseres autors hinweist. Er sagt: *„Mérimée a peut-être plus de sensibilité qu'il n'en montre, il est capable d'affection . . .“*

[1]) Vgl. Suchier und Birch-Hirschfeld, Gesch. d. franz. Lit. Leipz. u. Wien 1900. S. 655.

[2]) Vgl. Schultz-Goras Einleitung zu den Ausgewählten Novellen von Pr Mérimée, in der sammlung Romanische Meistererzähler, bd. VIII.

[3]) Vgl. Walter Küchler, Französische Romantik, Heidelberg 1908.

[4]) Vgl. W. Küchler, Z. f. S. L., bd. XXXVI, s. 122 f.

[5]) Vgl. G. Lanson, Histoire de la littérature française. Paris 1909. S. 1011 f.

Doch mißt er diesem subjektiven zuge keine übertriebene bedeutung bei. Vielmehr würdigt er die sonstige objektivität Mérimées wie seinen klaren, präzisen stil, er nennt ihn in dieser hinsicht selbt einen *réaliste classique*, doch in der betrachtung seines gesamtwerkes und seiner literarischen stellung kommt er endlich zu dem wichtigen schlusse: *„Mérimée appartient à la grande période romantique; son œuvre relève de la théorie de l'art pour l'art.“*

Seit Lanson hat sich noch Polikowsky in seiner Berner doktoratsthese [1]) besonders mit unserem autor und seinen werken beschäftigt. Nach sehr eingehender untersuchung kommt er schließlich zu einem resultat, das von dem früheren urteil Larroumets und Filons nur sehr unbedeutend abweicht. Er faßt die hauptergebnisse seiner forschungen ungefähr in folgenden worten zusammen: *„Romantique avant le manifeste de ‚Cromwell‘, réaliste avant la ‚Comédie humaine‘, Mérimée fut aussi naturaliste avant les ‚Rougon Macquart‘ ... Ainsi, il a été, et dès le début de sa carrière littéraire jusqu'a la fin, tout à la fois romantique, classique, réaliste, naturaliste et plus que tout autre chose artiste consommé.“* Doch er geht selbst noch weiter, denn er sagt zum schluß: *„Mais il serait encore plus juste de dire qu'il ne relève d'aucune école, étant en littérature ce que son ami Victor Cousin fut en philosophie: éclectique — mais éclectique indépendant et parfaitement original.“* Schon beim flüchtigen überblicken dieser kritik stoßen wir auf große widersprüche. Denn wie kann ein dichter, der *indiscutablement classique* ist, gleichzeitig romantiker, realist, ja naturalist sein? Wie kann man ferner von ihm als von einem *éclectique indépendant et parfaitement original* reden? Vielleicht meint Polikowsky hier das richtige, denn ein autor kann sehr wohl unter anderer einfluß stehen und dennoch das von ihnen entlehnte durchaus original verarbeiten, doch dann wird man ihn wiederum nicht mehr einen eklektiker nennen dürfen. Auch sonst lassen sich vielfach ungenauigkeiten und widersprüche in den urteilen Polikowskys nachweisen. So leugnet auch er wie Faguet jegliches subjektive element in der

[1]) Vgl. J. Polikowsky, Prosper Mérimée, Le caractère et l'œuvre littéraire. Berne 1910, thèse de doctorat. S. 57 f.

schaffensweise unseres autors. Ferner bezeichnet er an einer stelle „Colomba“ als *l'œuvre la plus rigoureusement classique de Mérimée,* um bald darauf diese novelle als ein unübertreffliches muster romantischer lokalfarbe hinzustellen, u. a. m. Gerade diese häufigen widersprüche in der letzten großen arbeit über unseren autor müssen zu einer abermaligen untersuchung seiner werke herausfordern.

Zum schluß möchte ich noch das urteil F. Strowskis in seiner erst kürzlich erschienenen „Französischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts“ [1]) beifügen. Auch er nimmt einen langsamen entwicklungsgang Mérimées vom anfänglichen romantiker zum realisten und klassiker an und stellt sich damit auf die seite Filons, Schultz-Goras u. a. Doch rechnet er ihn mit seinem freunde Stendhal zusammen noch zu den romantischen schriftstellern der übergangsperiode, wenn er auch die eigentlichen romantischen elemente in den werken unseres autors noch viel zu wenig erkannt und berücksichtigt hat. Er schließt seine kritik mit den worten: *„Mérimée est classique par son style qui fuit les images éclatantes et les néologismes; il est romantique par la vérité, la vie et l'intensité des passions; il est réaliste enfin par le souci du détail et le soin des petits faits vrais et il est toujours merveilleusement clair, animé et élégant. Ainsi il nous a mené de la fièvre de 1830 au positivisme de 1860.“*

Überblicken wir nun die lange reihe der namhaften kritiker unseres autors, so erkennen wir zunächst nur ein buntes gemisch von verschiedenartigen und oft ganz entgegengesetzten ansichten. Doch wenn wir von der stilfrage, die doch erst in zweiter linie in betracht kommt, vorläufig noch absehen, so gliedern sich die literarhistoriker mit wenigen ausnahmen bald in drei große gruppen. Die einen halten Mérimée in der hauptsache für einen echten romantiker, sie stützen sich vor allem auf den inhalt seiner werke. Die anderen dagegen beurteilen ihn mehr als realisten, indem sie sich namentlich auf die objektive art seiner darstellung berufen. Die dritten schließlich sehen nur in seinen jugend-

---

[1]) Vgl. F. Strowski, Tableau de littérature française au dix-neuvième siècle. Paris 1912. S. 220 ff.

werken den romantiker und glauben, daß er später in seinen novellen gänzlich zum realismus übergegangen sei. Die meisten kritiker geben also für den beginn seiner literarischen laufbahn seinen echt romantischen charakter ohne weiteres zu, nur wenige wie Faguet, Pellissier und Küchler leugnen auch hier schon die romantische veranlagung unseres autors.

Betrachten wir die urteile der literarhistoriker in chronologischer reihenfolge, so finden wir, daß Mérimée der kritik im anfange durchweg als romantiker galt. Der hauptvertreter dieser richtung ist neben d'Haussonville, P. Albert u. a. namentlich G. Brandes. Doch bald entfernte man sich mehr und mehr von dieser ansicht, und neuerdings sind die kritiker, abgesehen von Birch-Hirschfeld und Lanson, fast alle auf dem standpunkte angelangt, Mérimée zu den realistischen autoren zu rechnen. Auch die alte ansicht Larroumets und Filons, die in Mérimée nacheinander oder selbst gleichzeitig einen romantiker, realisten und klassiker erkennen wollten, hat in Polikowsky einen neuen verfechter gefunden. Infolgedessen ist in der neueren kritik Mérimées bild als romantiker ziemlich verblaßt, man ist mit einigen dürftigen worten über die deutlichen romantischen elemente in seinen werken hinweggegangen und hat oft etwas einseitig den hauptnachdruck auf mehr äußerliche merkmale seines schaffens gelegt. Über der untersuchung der form und darstellungsweise hat man den inhalt selbst vernachlässigt oder sich doch den richtigen blick dafür trüben lassen. So konnte es kommen, daß einige kritiker nicht einmal die so häufig bei Mérimée auftretende lokalfarbe als romantisches element anerkennen wollten. Während man sich im allgemeinen darüber einig war, Mérimées dramatische und lyrische jugendwerke als romantisch anzusehen, nahm man sich nicht die mühe, auch seinen roman und seine novellen auf romantische elemente hin zu durchforschen. Man erkannte wohl zunächst in den exotischen novellen schon rein äußerlich einige romantische motive, da aber der autor später oft einheimische und moderne stoffe behandelte, da er in seiner darstellung stets streng objektiv zu sein schien und einen nüchternen, klaren stil schrieb, rechnete man ihn bald ohne weiteres zu den realisten.

Aus allen den oben angeführten gründen dürfte wohl eine abermalige behandlung des schwierigen problems der literarischen stellung Mérimées von wichtigkeit erscheinen. Daher soll es der zweck vorliegender arbeit sein, vor allem Mérimées hauptwerk, seinen roman und seine novellen, auf ihre romantischen elemente hin zu untersuchen und somit vielleicht einen neuen gesichtspunkt für die kritische beurteilung unseres autors zu erhalten. Ehe wir jedoch in dieses hauptthema unserer betrachtung eintreten, müssen wir uns vorerst über begriff und wesen der französischen romantik selbst klarheit verschaffen, um so einen festen maßstab für unsere forschungen zu gewinnen.

I. Kapitel.

Das Wesen der französischen Romantik.

Worin besteht das wesen der französischen romantik? Auch über dieses problem herrscht bis heute noch nicht völlige klarheit. Die zahlreichen definitionen der einzelnen kritiker weichen auch in diesem punkte oft noch scharf voneinander ab. Meistens hat man den begriff der romantik zu enge gefaßt, indem man nur das werk eines bestimmten romantikers betrachtete und danach dann die ganze richtung beurteilte.

Im folgenden will ich zunächst die verschiedenen definitionen der französischen romantik auf ihre richtigkeit hin kurz prüfen und erst dann zur betrachtung der eigentlichen romantischen theorie und dichtung übergehen.

1. Die bisherigen Definitionen.

Schon die romantiker selbst haben je nach ihrer eigenart die von ihnen vertretene neue richtung zu erklären versucht. Jedoch ist ihr urteil noch nicht so ernst zu nehmen, da sie sich selbst meistens noch in der entwicklung befanden und den geist dieser ganzen bewegung noch nicht objektiv zu erfassen vermochten. Immerhin ist auch ihre eigene subjektive meinung oft recht interessant und enthält vielfach schon einen teil der wahrheit. So hatte schon die große vorläuferin der französischen romantik, Madame de Staël, teilweise recht, wenn sie nach dem vorbilde der gebrüder Schlegel in Deutschland den romantismus im gegensatz zum klassizismus als *imitation des mœurs chevaleresques et du moyen âge*

chrétien[1]) bezeichnete. Auch Stendhal hatte nicht ganz unrecht, als er schon 1824 schrieb: „*Le ‚romanticisme' est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes ou de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible*".[2]) Allerdings verstrickt er sich weiterhin in grobe irrtümer, wenn er u. a. auch in Racine einen *romantique en son temps* erkennen will. Endlich enthält Victor Hugos definition in seiner „Préface" zum „Cromwell" einzelne richtige züge, denn er sieht das wesen der romantik in der *fusion des genres*, der *harmonie du sublime avec le grotesque* und in der *recherche du caractéristique*. Einige jahre später stellt er eine noch allgemeinere definition der romantik auf, indem er sie einfach als *le libéralisme en littérature*[3]) bezeichnet. Auch Vigny, Musset und namentlich Sainte-Beuve äußern sich schon teilweise ganz zutreffend über die französische romantik, doch fehlt ihnen allen noch der blick für den allgemeinen grundzug der neuen geistesbewegung.

Als erster kritiker außerhalb der romantischen schule selbst hat sich schon 1833 V. A. Huber[4]) mit obiger frage beschäftigt. Er führt zunächst das wort „romantik" auf seine etymologische und geschichtliche bedeutung zurück und definiert es danach als eine „modifikation des römischen elements". Schon damals weist er richtig nach, daß „romantisch" und „mittelalterlich" eigentlich ein und dasselbe sei, schon damals stellt er den großen anteil des deutsch-englischen und römisch-christlichen elements an der französischen romantik fest, die sich dadurch scharf vom klassizismus mit seiner verherrlichung des römisch-griechischen altertums unterscheide. Doch einen besonders markanten zug der französischen romantik hat er noch nicht erkannt oder damals noch nicht so deutlich erkennen können, nämlich die unbedingte

---

[1]) Vgl. Madame de Staël, De l'Allemagne, II, kap. 2, 1810.

[2]) Vgl. Stendhal, Racine et Shakespeare, 1824.

[3]) Vgl. V. Hugo, Lettre aux éditeurs des poésies de M. Dovalle, citée dans la Préface d'Hernani.

[4]) Vgl. V. A. Huber, Die neuromantische Poesie in Frankreich und ihr Verhältnis zu der geistigen Entwicklung des französischen Volkes. Leipzig (Brockhaus) 1833. S. 3 ff.

herrschaft des gefühls, den triumph des individualismus in dieser neuen literarischen strömung gegenüber der verstandesliteratur des 17. und 18. jahrhunderts.

Auf diesen zeitgenossen der romantiker folgt nun bald eine lange reihe bedeutender kritiker, die wie Taine, Hennequin, Paul Albert, Brandes u. a. das wesen der französischen romantik zu ergründen suchten. Um aber nicht allzusehr in die breite zu gehen, möchte ich mich gleich den neueren und neuesten literarhistorikern und ihrem urteil über die romantik zuwenden.

Hier verdient vor allem die ansicht F. Brunetières beachtet zu werden. Er nennt die romantik zunächst nur *le contraire du classicisme.* Nach eingehender untersuchung kommt er dann zu dem schlusse, daß der begriff der romantik in der hauptsache als *individualisme* oder *lyrisme* zu definieren sei. Er sagt hierzu: *„Avec le romantisme, c'est le lyrisme qui pénètre toute la littérature française ... Mais avec le lyrisme c'est l'individualisme; et tout le reste — proscription des anciens, imitation des littératures étrangères, couleur locale, rénovation de la langue et de la métrique, violation des règles, mélange des genres — n'a été pour le romantisme que des moyens ou des prétextes dont l'objet ou la fin était d'émanciper l'individu."* [1]) Auch in seiner späteren literaturgeschichte [2]) sieht er das hauptkennzeichen der romantik in dem *triomphe de l'individualisme*, in der *émancipation entière et absolue du „moi"*. Mit diesem vortrefflichen urteil hat Brunetière schon im großen und ganzen das richtige erkannt, jedenfalls hat ihn keiner der neueren kritiker hierin zu übertreffen vermocht. Nur in einem punkte geht Brunetière vielleicht etwas zu weit, wenn er der romantik jegliche fähigkeit *de rendre exactement la vie ou la nature* [3]) abspricht. Er verkennt damit den stark realistischen zug, der der französischen romantik im gegensatz zum klassizismus und pseudoklassizismus innewohnt und

[1]) Vgl. F. Brunetière, L'Evolution de la poésie lyrique en France au 19e siècle. Paris (Hach.) 1895. I, S. 177 ff.

[2]) Vgl. F. Brunetière, Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris (Delagrave) 1898. S. 421.

[3]) Vgl. F. Brunetière, Etudes critiques, bd. VIII, s. 91.

der in der romantischen schule nur noch nicht gänzlich zum durchbruch kommen kann.

Ähnlich wie Brunetière, doch ohne dessen gründlichkeit, urteilt auch Faguet, der die romantik kurz *une littérature d'inspiration toute subjective, une littérature d'imagination et de sentiment*[1]) nennt. Wenn er jedoch an einer anderen stelle die romantik als *l'horreur de la réalité*[2]) definiert, verfällt er in denselben irrtum wie sein zeitgenosse Brunetière. Auch G. Pellissier weist etwas allgemein auf die *renaissance du spiritualisme*[3]) als einen hauptzug der romantik hin und stellt sich in gegensatz zu den früheren anschauungen, die in der romantik nur die verneinung des klassizismus und die befreiung vom zwange der regeln, oder nur das eindringen des deutsch-englischen elements in die französische literatur zu sehen glaubten. A. David-Sauvageot in der von Petit de Julleville herausgegebenen literaturgeschichte untersucht aufs genaueste die einzelnen grundelemente der französischen romantik, betont dabei besonders den scharfen gegensatz zur klassizistischen literatur, unterläßt es aber, uns eine allgemeine definition des begriffes „romantisch" zu geben. Auch Birch-Hirschfeld vermeidet eine bündige erklärung und drückt sich nach zusammenstellung der früheren definitionen nur sehr vorsichtig über diese schwierige frage aus.

Eine vortreffliche definition schickt hingegen Lanson seiner betrachtung der romantik voraus.[4]) Er stellt sich völlig auf die seite Brunetières, indem er wie dieser den lyrismus als den hauptzug der romantik ansieht: *„Le romantisme est une littérature où domine le lyrisme."* Doch weist er auch auf die anderen merkmale der romantik, wie opposition gegen die klassiker und ihre regeln, neigung zu mittelalter und fremde, erneuerung der sprache und metrik, gebührend hin.

---

[1]) Vgl. E. Faguet, Etudes littéraires sur le 19e siècle. Paris 1890. Vorrede, s. 7.

[2]) Vgl. E. Faguet, Gustave Flaubert, in der sammlung Les grands écrivains français. S. 28.

[3]) Vgl. G. Pellissier, Le mouvement littéraire au 19e siècle. Paris 1895. S. 81 ff.

[4]) G. Lanson, Hist. d. la litt. fr. S. 930 ff.

Sehr gründlich hat unter den neueren kritikern dann auch Schneegans[1]) unser thema behandelt. Nur legt er etwas einseitig dem mittelalterlichen zuge in der romantik zu große bedeutung bei. Er stellt ihn selbst über den romantischen lyrismus und erwähnt erst an dritter stelle die übrigen kennzeichen der romantik, zu denen er namentlich den demokratischen und religiösen zug, den exotismus, die revolution gegen den klassizismus und die reform der metrik rechnet. Auch auf die vorliebe der romantiker für das malerische, die bald in äußerlichkeitsdienst und effekthascherei, besonders im romantischen drama, ausartet, lenkt er schon unser augenmerk.

Im gegensatz zu ihm bezeichnet Küchler[2]) wieder den lyrismus als den hauptzug der romantik. Er definiert, ähnlich wie schon Brunetière: „Romantik bedeutet herrschaft des gefühls." Doch wie Schneegans den mittelalterlichen zug, betont er etwas übertrieben das lyrische element und vernachlässigt darüber die anderen wichtigen bestandteile der französischen romantik. Mittelalterlicher zug, exotismus, lokalfarbe, antithese, reform der sprache und metrik usw. werden in seinen ausführungen nur beiläufig oder selbst gar nicht erwähnt. Aus diesem grunde verfällt er auch schließlich in den fehler, das gebiet der französischen romantik zu eng abzugrenzen und zu wenig in den rahmen derselben hineinzuziehen.

Seinen ansichten ist bald darauf Olaf Homén in einer rezension im „Literaturblatt"[3]) scharf entgegengetreten. Er tadelt Küchlers definition der romantik ebenso wie das zerrissenheitsdogma und die annahme Rousseaus als schöpfers der romantik und nennt Küchlers ausführungen einseitig und oberflächlich. Nach Homén sind die ersten anfänge des romantismus schon weit früher, etwa in die zeit des jansenismus und quietismus, zu setzen und schon ganz deutlich beim abbé Prévost zu erkennen, und ebenso läßt er im gegensatz

[1]) Vgl. H. Schneegans, Das Wesen der romantischen Dichtung in Frankreich. (Deutsche Rundschau, jahrg. 26, bd. 104, 1900.)

[2]) Vgl. W. Küchler, Französische Romantik. Heidelberg 1908. S. 104.

[3]) Vgl. Olaf Homén, Rezension von Küchlers Französischer Romantik im Literaturblatt f. germ. u. rom. Philol., nr. 3 u. 4 (31. jg., 1910) sp. 106 ff.

zu Küchler die romantische periode bis in die zeit des positivismus, ja bis in die gegenwart hinein, dauern. So kommt er zu der etwas sehr allgemeinen definition: „Romantik heißt jenes ringen um eine weltanschauung, das nach dem untergang der christlichen (in diesem falle: katholisch-klassischen) weltanschauung einsetzt.“ Aus obigen ausführungen ist deutlich zu ersehen, daß Homén in seiner polemik gegen Küchler zu weit geht und daß er gerade in den entgegengesetzten fehler verfällt, zuviel in den begriff der romantik hineinzulegen und ihren rahmen viel zu weit zu spannen. Wie sehr Homén sich irrt, geht u. a. auch aus seinem urteil über Mérimée hervor, den er für streng objektiv hält und gerade deswegen zum echten romantiker stempeln will! Er sagt von ihm: „Romantisch ist jene kunst des Mérimée, die man mit einem wort des dichters eine ‚zugeknöpfte‘ nennen könnte und die ein hauptmerkmal besitzt eben in dem ängstlichen vermeiden von allem, was als persönliche gefühlsäußerung aufgefaßt werden könnte.“ Wenn er ferner Taine wegen seiner lokalfarbentheorie zu den romantikern rechnet und von einer romantik spricht, „die dem geiste des positivismus zwar ihr opfer darbringe, aber damit nicht aufhöre“, so entdecken wir hier widersprüche über widersprüche und müssen Küchler recht geben, wenn er in seiner entgegnung[1]) auf die übertreibungen Homéns hinweist und dessen definition als „vage und verwässert“ bezeichnet.

Schließlich sei hier noch auf das erst jüngst erschienene, geistreiche werk „Le Réalisme du Romantisme“[2]) des schon mehrfach erwähnten kritikers G. Pellissier verwiesen, das noch häufiger im rahmen dieser arbeit heranzuziehen ist. Pellissier hat die ideen des Dänen G. Brandes weiter ausgebaut. Denn er lenkt bei der definition der romantik unseren blick vor allem auf das starke realistische element, das in der romantischen theorie und dichtung gegenüber der französischen literatur des 17. und 18. jahrhunderts enthalten ist. Zunächst untersucht er auf das genaueste den französischen

---

[1]) Vgl. W. Küchler, Französische Romantik. Eine Entgegnung. (Z. f. S. L., bd. XXXVI, 1910.) S. 116 ff.

[2]) Vgl. G. Pellissier, Le Réalisme du Romantisme. Paris (Hach.) 1912.

klassizismus und pseudoklassizismus und weist den gänzlich unrealistischen charakter dieser literarischen strömungen nach. Auf s. 15 f. seines werkes entwickelt er uns sein programm: „*Nous montrerons d'abord que le classicisme n'a véritablement rien de réaliste, et ensuite que, partout où le romantisme s'y oppose, il s'y oppose en vertu de son réalisme.*“ Diesen wichtigen gedanken führt er dann sehr gründlich durch, er entdeckt in der theorie, in der sprache und dem verse der romantiker zahlreiche realistische züge und sucht durch viele beispiele aus den einzelnen dichtgattungen der romantiker die wahrheit seiner behauptungen zu erweisen. Auf s. 78 seines werkes kennzeichnet er den scharfen gegensatz zwischen klassizismus und romantik in folgenden treffenden worten: „*Quand on définit le romantisme comme exclusivement lyrique, on néglige un de ses caractères essentiels. Si nous disions que son rôle fut de substituer le particulier au général, le caractéristique au beau, cette définition marquerait ce qu'il a de réaliste, et ne l'opposerait pas moins au rationalisme classique.*“ Endlich betrachtet er auch noch kurz das verhältnis des romantismus zum nachfolgenden realismus und naturalismus und beschließt sein werk mit den worten: „*Après avoir comparé le Romantisme avec l'école qui le précéda et celle qui le remplaça, peut-être sommes-nous en droit de conclure que, s'opposant au classicisme comme réaliste et naturaliste, il implique déjà et renferme tous les éléments du Réalisme et du Naturalisme*“ (s. 313). Wenn Pellissier in seinen ausführungen auch vielleicht dem realistischen element in der romantik einen etwas zu breiten raum gewährt, wenn er auch das unwahrscheinliche und widerspruchsvolle in den werken der romantiker oft etwas stark vernachlässigt, so gebührt ihm doch das große verdienst, zuerst nachdrücklicher als bisher auf den starken realistischen und naturalistischen zug in der romantischen dichtung aufmerksam gemacht zu haben.

Wie bei der beurteilung Mérimées stoßen wir also auch bei der definition der romantik selbst auf die verschiedenartigsten ansichten der kritiker. Selbst die besten erklärungen, wie die Brunetières und Lansons, sind noch nicht ausreichend und umfassend genug, um uns ein vollkommen klares bild

von dem wesen der französischen romantik zu geben. Aus den mannigfachen definitionen der kritiker lassen sich nun folgende schlüsse ziehen: Die bezeichnung „romantik“ für diese epoche der französischen literaturgeschichte ist eine ganz willkürliche und zufällige. Sie ist durch Madame de Staël von den gebrüdern Schlegel übernommen und nur teilweise zutreffend einer neuen geistesbewegung in Frankreich beigelegt, deren hauptwesen sich zunächst in einer opposition gegen den klassizismus und die verstandesliteratur des 18. jahrhunderts aussprach. Mithin ist das wort „romantik“ nur ein zum teil berechtigter historischer begriff, nur eine „etikette“, ein unbestimmter, vager ausdruck für die neue literarische strömung in Frankreich. Der inhalt dieses dunklen begriffes ist deshalb besonders eingehend zu untersuchen. Gleich hier sei nun hervorgehoben, daß eine bündige und ausreichende definition des wesens der französischen romantik äußerst schwierig, wenn nicht unmöglich ist. Daher können uns auch alle erklärungen der kritiker nicht völlig befriedigen. Nur auf umwegen kann man hier zum ziele gelangen. Das hauptmerkmal der romantik, das eindringen des lyrismus und subjektivismus in die französische literatur, haben wohl alle kritiker richtig erkannt. Doch damit ist das wesen der romantik noch lange nicht erschöpft, denn bei der betrachtung der anderen wichtigen kennzeichen ist zunächst noch das fremde element, der exotismus in ort und zeit, in der französischen romantik zu erwähnen. Hieraus erklärt sich vor allem die vorliebe der romantiker für das glänzende, malerische mittelalter, für fremde länder und sitten, für das farbenprächtige, äußerliche und dekorative, für die „couleur locale“. Schon dieses bedeutende moment in der französischen romantik ist von manchen kritikern unberücksichtigt gelassen worden. Noch mehr wurde aber von fast allen ein dritter wesentlicher zug der romantik vernachlässigt, nämlich die neigung zum unwahrscheinlichen, wirren und unbestimmten, ja zum widersinnigen und gegensätzlichen, zum widerspruch. Dieses antithetische element, das schon in V. Hugos „Préface“ eine bedeutende rolle spielt, bildet ein ganz spezifisches kennzeichen der romantik. Es ist nur in ihr möglich und trennt die romantik einerseits scharf vom klassizismus und andererseits auch vom späteren

realismus und naturalismus. Also auch in dieser hinsicht ist mithin Homéns behauptung zu widerlegen, der die romantik noch weit in die zeit des realismus hineinragen lassen will. Denn unwahrscheinlichkeit und realismus sind eben zwei unvereinbare begriffe. Mit diesem antithetischen zuge hängt in der romantik ferner das melodramatische element zusammen. Das seltsame und sonderbare, das groteske und romaneske, die abenteuerliche technik, die sich in der darstellung des unheimlichen, fantastischen und aufregenden gefällt, spielt nun bald bei den romantikern eine große rolle.

In diesen drei hauptmotiven, dem lyrismus und subjektivismus, dem exotismus in ort und zeit, der neigung zur antithese mit dem sich daraus ergebenden melodramatischen element, sehen wir die wichtigsten merkmale der französischen romantik vereinigt. In ihnen allen spricht sich eine scharfe opposition gegen den klassizismus und den pseudoklassizismus mit ihrem regelnzwang aus. Doch noch ein vierter wesentlicher zug, der allerdings schon teilweise aus der romantischen lokalfarbentheorie hervorgeht, kennzeichnet die romantik gegenüber der literatur der beiden vorhergehenden jahrhunderte, das ist ein stark realistischer und naturalistischer einschlag, der sich oft ganz deutlich bei vielen romantikern verfolgen läßt. Allerdings gehen manche von ihnen bald wieder über die romantische theorie der *nature et vérité* hinaus und verfallen, wie wir oben gesehen haben, in eine neigung zum unwahrscheinlichen und selbst zum widersinnigen. Der hang zum natürlichen, wirklichen und konkreten, der den romantikern von anfang an innewohnte und der sie ebenfalls in scharfen gegensatz zu der abstrakten klassizistischen und rationalistischen schule stellte, konnte noch nicht so schnell zum durchbruch kommen, und erst der folgenden generation blieb es vorbehalten, diese theorie in ihren werken völlig zur ausführung zu bringen.

Neben diesen hauptzügen der romantik spielen kleinere kennzeichen, wie reform der sprache und metrik, bilderreicher stil usw., nur eine untergeordnete rolle, teilweise lassen sie sich auch aus obigen hauptmotiven selbst erklären. Da nun aber lyrismus, fremde motive, melodramatische und auch realistisch-naturalistische elemente einzeln schon früher in

der französischen literatur aufgetreten sind, so ist wohl das eigentliche wesen der romantik in der engen verbindung aller dieser züge unter vorherrschaft der persönlichen, stets antiklassizistisch gerichteten stimmung des autors zu suchen, die wir bei jedem romantiker mehr oder minder stark vertreten finden. Auch diese kurze erklärung des wesens der französischen romantik kann keinen anspruch auf vollständigkeit erheben, doch würde eine eingehendere untersuchung dieser schwierigen frage viel zu weit führen, und daher glaube ich, mich im rahmen dieser arbeit auf die oben gegebene definition beschränken zu dürfen.

2. Die romantische Theorie.

Als V. Hugo 1827 seine „Préface“ [1]) zum „Cromwell“ schrieb, hatte er noch keine feste, zielbewußte dichterschule, noch keine bedeutenderen romantischen werke vor sich wie Boileau, der seine kunstlehre einfach aus den schon vorhandenen klassikern und ihren werken abstrahierte. Er stellte vielmehr ein ganz neues programm auf, das erst in der praxis seine probe bestehen mußte. Daher erklären sich auch die vielen irrtümer und übertreibungen V. Hugos, die durch die spätere romantische dichtung erst teilweise beseitigt und gemildert werden mußten. Seine ansichten in der „Préface“ machen mithin das eigentliche wesen der romantik, oder auch nur des romantischen dramas, nicht aus, denn was er dort fordert, ist oft etwas unmögliches. Schon in seinem „Cromwell“ selbst, der als praktisches muster und schulbeispiel für seine anschauungen dienen sollte, vermochte er seine eigenen forderungen für das romantische drama nicht einzuhalten.

Die lieblingsidee V. Hugos, die die ganze „Préface“ durchzieht, ist die herrschaft des „grotesken“ in der modernen literatur. Aus der natürlichen verbindung des „schönen“ mit dem „häßlichen“, des „erhabenen“ mit dem „grotesken“, wie wir sie im leben wirklich vorfinden, sei das moderne drama entstanden. Auf diesen dualismus der menschlichen natur, der in der lehre des christentums wurzele, habe der romantische dichter stets zu achten. Mit dieser theorie begründet also

[1]) Vgl. M. Souriau, La Préface de Cromwell. Paris 1897.

V. Hugo schon die herrschaft der „antithese“ in der romantischen dichtung. Im zweiten teile seiner abhandlung wendet er sich scharf gegen die klassizistische und nachklassizistische literatur und die von ihr fälschlich nach dem vorbilde der alten aufgestellten regel von den drei einheiten. Nur die einheit der handlung, die er „einheit des interesses“ nennt, erkennt er als berechtigt an, die einheit des ortes und der zeit dagegen verwirft er als „unsinnige und unnatürliche schikanen des genies“. So kommt er zu seinem zweiten großen grundsatz: „*Le poète ne doit prendre conseil que de la nature, de la vérité et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature.*“ Doch versteht er unter dieser forderung nach natur und wahrheit nicht eine bloße kopie der natur, nicht eine *vérité absolue*, sondern die *vérité de l'art*, die oft himmelweit verschieden sei von der wirklichkeit des lebens. Aus diesem grundsatz heraus stellt er dann seine lokalfarbentheorie auf, die auch später in der romantischen dichtung eine große rolle spielt. Auch hier, wie fast überall, stoßen wir auf seinen scharfen protest gegen das klassische drama, wenn er an stelle der von den klassikern geforderten *recherche du beau* die *recherche du caractéristique* setzt und eine *fusion des genres* anstatt der bisherigen scharfen trennung der einzelnen dichtgattungen verlangt. Selbst der schluß seiner „Préface“ klingt in eine heftige polemik gegen die herrschaft der klassiker in der französischen literatur aus, denn er gibt hier die grundzüge einer reform der metrik und sprache an und sucht sich auf jede weise von dem zwange klassischer regeln und formeln zu befreien.

Übersehen wir nun diese kurze zusammenfassung der hauptgedanken V. Hugos in seiner „Préface“, so erkennen wir sofort, daß der autor hier kein eigentliches system der romantik begründet hat. Vielmehr hat er namentlich in der zweiten hälfte seiner abhandlung den hauptnachdruck auf die verwerfung klassischer formen gelegt. Diese bei V. Hugo stets wiederkehrende strikte ablehnung der klassiker muß uns zu einem vergleich der klassischen theorie mit der romantischen führen. Wir werden hier bald sehen, daß V. Hugo für den romantismus eigentlich nur das wiederholt hat, was schon Boileau im 17. jahrhundert für das klassische theater

gefordert hatte. Namentlich im dritten gesange seines „Art poétique“ v. 103 ff. stellt Boileau mehrere grundsätze auf, denen die ideen V. Hugos in seiner „Préface“ stark ähneln, ja oft fast wörtlich gleichen. So sagt Boileau dort zunächst:

„Des héros des romans fuyez les petitesses:
Toutefois aux grands cœurs donnez quelques faiblesses.
A ces petits défauts marqués dans sa peinture
L'esprit avec plaisir reconnaît la nature.“

Er lehnt also die schilderung von idealfiguren ab und verlangt schon damals, als der wirklichkeit entsprechend, die sogenannten „caractères mixtes“, wenn er auch noch nicht soweit geht wie V. Hugo, der in seinen hauptfiguren fast stets die übertriebene antithese „schöne seele in häßlichem körper“ oder umgekehrt zum ausdruck bringt. Weiterhin fordert Boileau:

„Des siècles, des pays, étudiez les mœurs:
Les climats font souvent les diverses humeurs.“

In diesen worten spricht er sich also schon fast deutlicher als V. Hugo für die lokalfarbentheorie aus. Auch die forderung nach *nature et vérité* erhebt Boileau schon im „Epître IX“ v. 86 ff.:

„... La nature est vraie et d'abord on la sent.
C'est elle seule en tout qu'on admire et qu'on aime ...
Chacun pris en son air est agréable en soi ...“

oder in seinem berühmten ausspruch: *„Rien n'est beau que la vrai.“* Wir sehen mithin, daß die klassische und romantische theorie in ihren hauptzügen oft überraschend übereinstimmen. Der große unterschied liegt nur in der klassischen und romantischen dichtung selbst: die klassiker und ihre epigonen führten diese forderungen überhaupt nicht aus, die romantiker aber führten sie meistens falsch und übertrieben aus.

Betrachten wir ferner die „Préface“ genauer, so finden wir darin schon von anfang an ein deutliches realistisches und selbst naturalistisches element, das nur noch nicht zur völligen entfaltung kommen kann. Damit hat die romantik dem späteren realismus und naturalismus schon den weg gebahnt. Mithin sind romantik und realismus auch keine eigentlichen gegensätze, der realismus ist nicht etwa eine revolution

gegen die romantische idee, sondern er ist nichts anderes als eine konsequente weiterentwicklung des romantismus. Wir stehen also vor der interessanten tatsache, daß sämtliche drei großen literarischen schulen in Frankreich, der klassizismus, die romantik und der realismus, mit ihm der naturalismus, in ihren theorien fast buchstäblich übereinstimmen. Der große unterschied liegt nur in der verschiedenartigen auffassung und ausübung dieser theoretischen forderungen in der dichtung selbst, und aus diesem grunde erklärt sich auch der heftige kampf, den diese drei dichterschulen stets miteinander geführt haben. So darf Pellissier mit recht behaupten: „*Nos trois grandes écoles littéraires ont également prescrit d'imiter la nature; pourtant l'école romantique combattit l'école classique et l'école naturaliste combattit l'école romantique. Rien là d'étonnant. Le principe d'où elles partent toutes les trois, est un principe relatif, approximatif; chacune l'applique à sa façon.*“ [1])

3. Die romantische Dichtung.

Betrachtet man die romantische dichtung in ihrer gesamtheit, so wird man bald bemerken, daß sich ihr wesen nach einer negativen und nach einer positiven seite hin zu erkennen gibt. Der negative grundzug der romantik besteht in einer gegenbewegung gegen den klassizistischen formalismus des 17. und gegen die verstandesliteratur des 18. jahrhunderts, wie sich im folgenden noch genauer zeigen läßt.

A. Negative Elemente: Opposition gegen den Klassizismus und die Aufklärung.

Schon bei der besprechung der romantischen theorie haben wir gesehen, daß V. Hugo in seiner „Préface“ das hauptgewicht auf die verwerfung klassischer regeln und formeln gelegt hat. Auch in der romantischen dichtung kommt diese scharfe ablehnung des klassizistischen französischen theaters stark zur geltung. Jeder romantiker verrät in seinen werken mehr oder minder deutlich seinen haß gegen den klassizismus

[1]) Vgl. G. Pellissier, Le Réalisme du Romantisme. 1912. S. 304.

und gibt dieser stimmung entweder in direkten satirischen anspielungen oder in einer absichtlich vulgären und antiklassizistischen form und sprache ausdruck. In diesem punkte sind sich alle romantiker einig, während sie sonst oft stark voneinander abweichen und manchmal selbst in direktem widerspruch zueinander stehen. Nur nicht klassizistisch sein, nur kein regeln- und formelnzwang! heißt ihre gemeinsame losung, die sie mit aller kraft durch wort und tat zu vertreten suchen.

Neben dieser mehr äußerlichen gegenbewegung gegen die strenge klassische form des 17. jahrhunderts zeigt sich in der romantischen dichtung aber auch eine innere negative tendenz, die sich gegen die aufklärung und die verstandesliteratur des 18. jahrhunderts richtet. In scharfem gegensatz zu den rationalisten und ihrer einseitigen verherrlichung des nüchternen verstandes begründen Rousseau und Chateaubriand, die beiden großen vorläufer der romantik, die herrschaft des gefühls in der französischen literatur. Auf dem von ihnen gebahnten wege schreiten die romantiker nun konsequent weiter, sie verwerfen den rationalismus Voltaires und setzen an die stelle des kühl erwägenden verstandes die ungestüm vorwärtsstürmende leidenschaft. So läßt sich durch die ganze romantische dichtung hindurch ein deutliches negatives element verfolgen, das sich einerseits in einer opposition gegen den klassizismus und andererseits in einer ablehnung der verstandesliteratur des 18. jahrhunderts ausspricht. Die romantiker gehen also nicht aus von der französischen literatur der beiden vergangenen jahrhunderte, sie begeistern sich vielmehr für die französische dichtung des 16. jahrhunderts, für Ronsard und die Plejade. Noch mehr aber stehen sie unter dem einflusse fremder literaturen, und namentlich sind es nun die großen deutschen und englischen autoren der neueren zeit, die ihnen anstatt der von den klassikern und rationalisten bewunderten antike als vorbild dienen.

B. Positive Elemente.

Nach der betrachtung der romantik in ihrem gegensatz zum klassizismus und zur aufklärung können wir uns nunmehr den eigentlichen positiven elementen zuwenden, die das

wesen der neuen literarischen bewegung in Frankreich ausmachen. Schon oben haben wir die drei hauptzüge der romantischen dichtung in der herrschaft des lyrismus, der vorliebe für das exotische in ort und zeit und in der neigung zur antithese und zum melodramatischen festgestellt. Diese drei grundelemente will ich nun zunächst einer genauen betrachtung unterziehen, dann sind die anderen romantischen motive und die charaktere kurz zu besprechen, und endlich soll ein vergleich zwischen der romantischen theorie und dichtung dieses kapitel beschließen.

a) Subjektivismus und Herrschaft des Gefühls.

Die großen vorläufer der romantik, vor allem Rousseau, der begründer des naturgefühls, und Chateaubriand, der typus des weltschmerzlers, brachten jenen tief empfindsamen zug in die französische literatur, der bald das hauptmerkmal der romantik werden sollte. Gefördert wurde das eindringen des subjektivismus noch durch die angstvolle revolutionszeit und ihre nachwirkungen, die das gefühlsleben der jungen romantiker bis zum übermaß steigerten. So ist fast jeder romantiker nicht nur in seiner lyrik, sondern auch in seinen romanen, ja selbst in seinen dramen ein mehr oder minder starker vertreter der ich-dichtung. Daher kommt es auch, daß die blüte der französischen romantik namentlich in der lyrik liegt, da diese dichtgattung für den ausdruck der persönlichen empfindung des autors besonders geeignet ist, während der roman und vor allem das theater der romantiker oft an zu stark auftretendem subjektivismus und lyrismus leidet. Mit dieser hervorkehrung des „ich“ hängt aber auch ein weiteres, bisher nur sehr wenig berücksichtigtes charakteristikum der romantik zusammen, nämlich die regellose kampfesstimmung der einzelnen romantiker, die sich nicht nur in der satire gegen den klassizismus und die aufklärung, sondern auch in ihrem haß gegen moderne, gesellschaftliche, religiöse und politische zustände zu erkennen gibt. Infolge ihrer bewunderung für das fremde, für das malerische mittelalter sehen die romantiker voller verachtung auf die schale, farblose gegenwart herab. Sie verspotten den spießbürger und die scheinheilige moderne gesellschaft, sie bäumen sich selbst gegen staatliche ordnung

und gesetze auf. Ihr ideal ist die ungestüm vorwärtsstürmende leidenschaft, die sich um zwang und konvention nicht kümmert. In diesem mehr oder minder starken betonen ihrer subjektiven ideen sind sich alle romantiker gleich, alle kämpfen sie für ihre persönlichen anschauungen, sei es in der literatur, in der gesellschaft, in der politik oder in der religion. Fast alle romantiker, mit wenigen ausnahmen wie Stendhal und Mérimée, sind ferner auch äußerlich fromme und begeisterte katholiken. Den grund zu diesem stark religiösen element in der romantik, das sich bei einzelnen oft bis zu mystischer schwärmerei, bigotterie und frömmelei gesteigert findet, legte wiederum Chateaubriand, der die aufmerksamkeit der romantiker auf die schönheit des christentums lenkte. Doch diese erscheinung hat noch einen anderen tieferen grund. Da die romantik mit ihrer verherrlichung des gefühls auch eine gegenbewegung gegen die aufklärung und die verstandesliteratur des 18. jahrhunderts ist, so ergibt sich schon daraus von selbst dieser stark religiöse zug, der den meisten romantikern wenigstens nach außen hin eigen ist. Mit der abkehr von der romantik, ja schon bei einigen romantikern selbst, verschwindet aber dieses religiöse moment bald wieder, es räumt der nun beginnenden materialistischen weltanschauung seinen platz ein. Ebenso mußte gegen die ausschließliche herrschaft des gefühls überhaupt, die bei vielen romantikern sogar in trostlosen pessimismus und verzweifelten lebensüberdruß ausartete, bald eine reaktion eintreten. Diese reaktion brachten die modernen realisten und naturalisten, die sich zwar scharf gegen den energielosen sentimentalismus der romantiker und das unwahrscheinliche und übertriebene in der romantischen dichtung wandten, die aber sonst die romantische theorie im großen und ganzen übernahmen und nun wirklich konsequent durchführten.

b) Mittelalterlicher und exotischer Zug.

Neben dem grundelement der romantik, dem lyrismus und subjektivismus, ist als zweites wichtiges merkmal die vorliebe der romantiker für das mittelalterliche und fremde hervorzuheben. Dieser zug galt früher als das hauptkennzeichen der romantik. So behaupteten schon Madame de Staël

und der erste kritiker der romantik, V. A. Huber, daß „romantisch“ und „mittelalterlich“ ein und dasselbe sei, und auch noch neuerdings hat Schneegans den mittelalterlichen zug als „das eigentümlichste der romantik“ hingestellt. Auch hiermit konnten sich die romantiker ja in scharfen kontrast zu den klassikern stellen, die ihre stoffe fast stets dem heidnischen, griechisch-römischen altertum entlehnt hatten. Mit ihrer vorliebe für das mittelalterliche und ihrem protest gegen das unnatürliche und unhistorische klassische theater ging hand in hand die realistische forderung der genauen wiedergabe der sitten und anschauungen eines jeden zeitalters. Möglichst viel und möglichst echte „lokalfarbe“ zu geben, war von nun an das ziel aller romantiker. Doch nicht nur das fernliegende in der zeit fesselte die aufmerksamkeit der romantiker, sondern ihre fantasie schweifte auch mit vorliebe in fremde, noch wenig von der kultur berührte länder und zonen. Spanien mit seiner glänzenden vergangenheit und der farbenprächtige Orient, den V. Hugo besonders in der vorrede zu seinen „Orientales“ verherrlichte, regte sie in ihren dichtungen besonders an. Überhaupt wirkte alles fremde für sie schon romantisch, daher erklärt sich auch ihre bewunderung für fremde literaturen, die namentlich den großen englischen und deutschen dichtern zum ersten male eingang in Frankreich verschaffte. Aus dieser begeisterung für das mittelalter und für fremde länder und sitten stammt auch die vorliebe der romantiker für das malerische, glänzende und auffallende. Doch wie beim lyrismus gingen die romantiker auch bald in dieser hinsicht zu weit. Sie blieben nicht bei der wirklichkeit und der historisch getreuen sittenschilderung, wie sie V. Hugo in seiner „Préface“ verlangte, stehen. Vielmehr artete ihre vorliebe für die lokalfarbe und das farbenprächtige oft in eine sucht zum äußerlichen, dekorativen, zu knalleffekten, namentlich im drama und roman, aus. So finden wir hier in der romantik sogar einen scharfen widerspruch; denn diese bevorzugung des äußerlichen sticht seltsam ab von der sonstigen tiefinnerlichkeit, empfindsamkeit und gefühlsherrschaft der romantiker. Doch spielt ja der widerspruch überhaupt eine wichtige rolle in der romantik, wie wir im folgenden noch genauer sehen werden.

c) Antithese und melodramatisches Element.

Mit der neigung zum äußerlichen und auffallenden hängt auch die vorliebe der romantiker für die antithese zusammen. Schon V. Hugo hatte in seiner „Préface“ dazu den anstoß gegeben, wenn er die *harmonie des contraires* in den charakter seiner helden legte. Der kontrast wirkt ja immer besonders auffallend. So kam es, daß die romantiker bald in ihren motiven, ihren charakteren und selbst in ihrem stil häufig und gern die antithese verwandten. Trotz der forderung V. Hugo's nach *nature et vérité* artete dieser antithetische zug aber vielfach in eine neigung zum unwahrscheinlichen, unklaren und selbst widersinnigen aus. So entwickelte sich, namentlich im romantischen drama, schnell das melodramatische element. Das groteske und romaneske, die liebe eines banditen oder dieners zu einer vornehmen dame, ja selbst zu einer königin, und ähnliche fantastische motive bilden bald den lieblingsgegenstand ihrer schilderungen. Aber sie gehen selbst noch weiter: beeinflußt durch die englische und namentlich die deutsche romantik, finden sie bald gefallen am sonderbaren, seltsamen, märchenhaften, ja am aufregenden, unheimlichen und schauerlichen. Wie im drama durch das melodramatische element, suchen sie in der lyrik und vor allem im roman durch abenteuerliche technik zu wirken. Geheimtüren, dunkel der nacht, schaurige umgebung, verfallene burgen, geister und gespenster, auch duelle, gift und mord spielen bald eine große rolle in allen dichtgattungen. Melodramatische und echt romantische wirkung wird aber gewissermaßen auch erreicht durch überraschung, zufall, verwechslung, verkleidung, verstellung und andere kunstgriffe, die wir besonders im roman und drama jener zeit finden. Ähnliche züge zeigen sich zwar schon früher vereinzelt in der französischen literatur (vgl. z. b. Molières komödien), aber erst die absichtliche häufung solcher motive namentlich in ernsten stücken ist für die romantische dichtung charakteristisch.

d) Andere romantische Züge.

Neben diesen drei hauptelementen treten uns noch einige andere züge entgegen, die für die romantische dichtung bezeichnend sind. Mit der opposition gegen den klassizismus

und den zwang der regeln geht zusammen eine reform der metrik und sprache durch die romantiker. An die stelle des klassischen alexandriners, der sklavisch an die cäsur in der mitte gebunden war, setzten sie den freien romantischen alexandriner mit verstellbarer cäsur. Auch die sprache suchten sie zu erneuern, indem sie gegenüber der geschraubten und abstrakten ausdrucksweise der klassiker eine natürliche, ungezwungene, volkstümliche sprache verlangten. Aber auch in diesem punkte gingen sie bald weit über die romantische theorie hinaus. Ihre vorliebe für das äußerliche, prunkende und dekorative machte sich auch bald in ihrer sprache bemerkbar. Statt der geforderten einfachen und natürlichen rede finden wir bei vielen romantikern übermäßigen schwulst, bilderreichtum, metaphern und symbole; nur wenige unter ihnen wie Mérimée sind in ihrem stile der romantischen theorie treu geblieben. Doch trotz ihrer übertreibungen wirkten die romantiker gerade durch ihren wortreichtum sprachschöpferisch. Infolge ihres interesses für das fremde in ort und zeit übernahmen sie viele längst vergessene ausdrücke aus dem mittelalter, führten aus dem auslande zahlreiche worte ein und verschafften so auch der sprache neues leben und neue quellen.

Charakteristisch für die romantik ist ferner, daß sie im gegensatz zu der klassischen und nachklassischen literatur des 17. und 18. jahrhunderts ihren rahmen viel weiter spannt und ihre stoffe nur selten noch aus der griechischen und römischen antike, vielmehr meist aus dem mittelalter und selbst schon aus dem leben der gegenwart schöpft. *L'art libre* oder noch besser *l'art pour l'art* ist die schon in der „Préface“ V. Hugos versteckt auftretende devise der romantik; nur kein regelnzwang, sondern völlige freiheit in der wahl und behandlung des stoffes, so lautet ihre stets wiederkehrende forderung. Am deutlichsten zeigt sich dieser neue zug im romantischen drama. Spielten in der klassischen tragödie die könige und fürsten die wichtigste rolle, so tritt im romantischen drama auch das volk mehr in den vordergrund. Zwar wird der königliche hof noch nicht ganz aus dem drama verbannt, doch das hauptinteresse konzentriert sich auf den volkshelden, den diener, ja selbst den banditen, der uns stets edler und sympathischer geschildert wird als der fürst und

der vornehme. Noch mehr als im bürgerlichen drama des 18. jahrhunderts tritt jetzt auch die liebe in der familie, die vaterliebe, mutterliebe und kindesliebe hervor, während die klassische tragödie nur die liebe des vornehmen mannes zu der vornehmen dame schilderte. In diesem mehr volkstümlichen und der wirklichkeit entsprechenden zuge, der sich nun auch in der lyrik und im roman allmählich entwickelt, ist wiederum eine deutliche hinneigung zum realismus zu erkennen, der ja nur als eine natürliche fortentwicklung der romantik aufzufassen ist. Diese mehr und mehr demokratisierende richtung in der französischen literatur endet dann schließlich im naturalismus, der seine motive ohne rücksicht auf künstlerische gestaltung aus den tiefen der menschlichen gesellschaft hervorholt. Aus dem oben gesagten ist jedoch nicht zu schließen, daß schon in der romantik eine ausgesprochen demokratische tendenz wie später im realismus und naturalismus vorherrscht, vielmehr besteht das verdienst der romantik vor allem darin, das eng begrenzte stoffgebiet des klassizismus und pseudoklassizismus erweitert und das allgemein-menschliche und im leben vorkommende in ihren bereich gezogen zu haben.

Schließlich ist auch schon ein deutlicher realistischer zug in der romantischen dichtung gegenüber der literatur des 17. und 18. jahrhunderts erkennbar. Dieses starke realistische element ist jedoch schon oben bei der besprechung des werkes von G. Pellissier, „Le Réalisme du Romantisme“, so eingehend behandelt worden, daß es hier keiner weiteren untersuchung bedarf. Überdies befinden wir uns hiermit schon auf der übergangszone zum realismus selbst, welche die drei eigentlichen hauptmerkmale der romantik nicht mehr so klar hervortreten läßt wie die blütezeit der jungen schule um 1830.

e) Romantische Charaktere.

Das übermäßig gesteigerte gefühlsleben der romantiker prägt sich deutlich ab in dem typus des romantischen helden. Er ist fast immer ein echter vertreter der „maladie romantique“, schon von jugend auf lastet irgendein verhängnis auf seinem leben, das ihn zur melancholie, zur weltverachtung, zur verzweiflung und oft zum selbstmord treibt. Fast stets trennt

ihn ein unüberwindliches hindernis von der geliebten. Innere zerrissenheit kennzeichnet so sein ganzes wesen, er ist ein melancholiker, ein weltschmerzler und trüber pessimist. Auch hier tritt also der romantische lyrismus und subjektivismus wieder deutlich hervor, denn der romantische dichter legt in die figur seines helden nichts anderes als sein persönliches „ich" und seine eigenen empfindungen. So sagt Nebout mit recht: *„Ainsi dans le héros romantique nous retrouvons le poète, l'homme du 19. siècle, perdu dans la foule, qui aspire à tout, se sent égal à tout, peut aimer au-dessus de lui, enfin un morbide, un malade."* [1])

Neben der inneren zerrissenheit bestimmt aber auch oft die antithese das wesen des romantischen helden. Diesen grundsatz hatte bekanntlich V. Hugo schon theoretisch in seiner „Préface" aufgestellt, indem er in der „natürlichen verbindung des häßlichen mit dem schönen", in der *mélange du grotesque avec le sublime* die wirklichkeit im leben wiederzuerkennen glaubte. So kommt es, daß die meisten romantischen charaktere in mehr oder minder starkem maße die *harmonie des contraires* in sich tragen. Edle banditen, „adorables méchantes", d. h. schöne frauen mit boshaftem charakter, und ähnliche figuren mehr werden uns von den romantikern besonders häufig und gern geschildert.

Ein deutliches merkmal des romantischen helden gegenüber dem klassischen bildet schließlich die romantische liebe. Sie ist eine rückkehr zu der chevaleresken liebe des mittelalters. Während die klassische liebe mehr als eine schwäche galt, ist die romantische liebe etwas großes, erhabenes und heiliges, das den menschen läutert und erhebt. Daher ist sie auch selbstlos, uneigennützig und eines jeden opfers fähig; die klassische liebe hingegen war nur imstande, die ehre zu achten. Die romantische liebe überwindet alle schranken und hindernisse, sie ist der triumph der romantischen „passion", der natürlichen, gefühlsmäßigen leidenschaft über den nüchternen, kühl erwägenden verstand.

---

[1]) Vgl. P. Nebout, Le drame romantique. Paris 1906, thèse de doctorat. S. 161.

4. Vergleich zwischen der Theorie und der Dichtung der Romantiker.

Bei einem vergleiche zwischen der theorie und der dichtung der romantiker müssen uns schon auf den ersten blick starke abweichungen ins auge fallen. Die hauptsächlichsten unterschiede habe ich schon oben bei der betrachtung der romantischen dichtung erwähnt und will sie hier nur nochmals kurz zusammenfassen.

Während die klassiker die theoretischen forderungen Boileaus überhaupt nicht beachteten, verfielen die romantiker in das andere extrem. In ihrem jugendlich wilden vorwärtsstürmen gingen sie bald weit über die theorien V. Hugos hinaus. Statt die oft ganz richtigen und nur teilweise unausführbaren ideen ihres führers zu beherzigen, verstanden sie dieselben meist falsch und gerieten in ihren dichtungen bald in irrtümer und übertreibungen. Allerdings gab ihnen V. Hugo selbst dazu den anstoß, denn ihm selbst war es nicht möglich, in dem seiner „Préface“ beigegebenen schuldrama „Cromwell“ seine eigenen forderungen in die wirklichkeit umzusetzen. So gingen die romantiker trotz der geforderten *nature et vérité* vielfach zur schilderung des unwahrscheinlichen und widerspruchsvollen über, und erst der nachfolgenden generation blieb es vergönnt, die theorien V. Hugos in ihren werken zu verwerten. Aus der lokalfarbentheorie heraus entwickelte sich bald die vorliebe der romantiker für das äußerliche und dekorative, für knalleffekte im drama und roman. Die verherrlichung des gefühls führte sie bald zu krankhaften übertreibungen, zur „maladie romantique“, zum trostlosen pessimismus und zur trüben melancholie. Selbst ihre forderung nach einer natürlichen und ungezwungenen sprache vermochten sie nicht durchzuführen, vielmehr sind ihre dichtungen mit wenigen ausnahmen durch noch größeren rhetorischen schwulst gekennzeichnet als die der so oft verspotteten klassiker.

So sehen wir, daß die romantiker der theorie V. Hugos nicht treu bleiben. Blindlings stürmen sie vorwärts und kehren sich nicht an die ihnen gesteckten ziele. Daher ist die eigentliche romantische bewegung auch nur von kurzer

dauer, nur ein versuch gewesen. Schon in ihrem eigentlichen programm fanden sich zu viele widersprüche. Ihre theorie übernahmen die romantiker vom klassizismus, führten sie aber falsch aus und neigten in ihren dichtungen bald zum realismus. So steht die romantik in der Mitte zwischen dem klassizismus und dem realismus, trägt jedoch zu dem letzteren schon deutliche keime in sich. Daher ist es auch gerade bei einem so strittigen autor wie Mérimée schwierig zu entscheiden, ob er mehr zur romantik oder zum realismus zu rechnen ist. Man darf sich bei seiner kritischen würdigung nicht auf der verschwommenen übergangslinie dieser beiden großen literarischen schulen halten, sondern muß die hervorstechendsten eigentümlichkeiten beider richtungen aus seinen werken hervorsuchen und einander gegenüberstellen. Man muß die jugendzeit des romantismus mit der blütezeit des realismus in Mérimées schaffensweise vergleichen, erst dann kann man mit genügender sicherheit feststellen, welcher richtung unser autor in der hauptsache zuzuweisen ist.

II. Kapitel.

Mérimée als Romantiker in seinen dramatischen und lyrischen Jugendwerken.

Prosper Mérimée eröffnete seine literarische laufbahn als dramatiker und lyriker. Vom jahre 1825 an, dem erscheinungsjahre seines erstlingswerkes, des „Théâtre de Clara Gazul", widmete er sich ausschließlich dem drama und der lyrik; erst mit dem jahre 1829 begann er allmählich auf das gebiet des romans und der novelle überzugehen, auf dem er seine eigentliche berühmtheit erlangen sollte. Nur sehr selten hat er sich nach dem großen erfolge seines historischen romans, der „Chronique du règne de Charles IX", im jahre 1829, wieder dem drama oder der lyrik zugewandt, sein hauptinteresse ruht von nun an, abgesehen von seinen arbeiten als forscher und gelehrter, auf dem gebiete der novelle. Mithin ist seine dramatische und lyrische tätigkeit als sein eigentliches jugendwerk zu betrachten, es fällt in der hauptsache in die jahre 1825 bis 1829, also in die sturm- und drangzeit der jungen romantischen schule. Auch Mérimée wurde bald von dem taumel, der die geister damals gepackt hatte, mit fortgerissen; auch er zeigt sich uns bald als ein begeisterter verfechter der neuen romantischen ideen. Daher darf es uns nicht wundern, daß wir in seinen jugendarbeiten, seinem theater und seiner lyrik, ein rein romantisches werk vor uns sehen, das dem geiste und der denkweise des jungen romantischen geschlechts vor 1830 in vollem maße rechnung trägt. Im folgenden will ich nun versuchen, Mérimée in seinen dramatischen und lyrischen jugendwerken als reinen romantiker nachzuweisen.

1. Das „Théâtre de Clara Gazul".

Das „Théâtre de Clara Gazul" ist schon in der art seines erscheinens und in seiner ganzen äußeren form als echt romantisches werk gekennzeichnet. Mérimée liebte von jugend auf nach dem vorbilde englischer romantiker wie Walter Scott, des „großen Unbekannten", das geheimnisvolle, die mystifikation. Daher umgab er sich bei der veröffentlichung seines „Théâtre de Clara Gazul", wie namentlich später bei seiner „Guzla", mit einem geheimnisvollen dunkel. Er täuschte das publikum über den eigentlichen verfasser, indem er sein theater als das werk einer spanischen schauspielerin und seine lyrik als die improvisierten balladen eines illyrischen straßensängers ausgab. Er trieb diese mystifikation selbst soweit, daß er noch nicht einmal als angeblicher übersetzer dieser werke seinen namen preisgab. So nannte er sich als übersetzer des „Théâtre de Clara Gazul" *Joseph L'Estrange*, und in der vorrede seiner „Guzla" bezeichnete er sich als *un Italien, qui était élevé en Illyrie et qui habite maintenant la France.* Diese namentlich in den anmerkungen zu seinem theater und seiner „Guzla" meisterhaft durchgeführte mystifikation hatte aber neben dem reiz des geheimnisvollen ihren ganz bestimmten zweck. Mérimée konnte so in seiner verkleidung als Spanier oder Italiener die damaligen zustände und sitten in Frankreich um so schärfer tadeln, ohne damit seine eigene person den angriffen der öffentlichen meinung auszusetzen. Daher enthält auch namentlich sein „Théâtre de Clara Gazul" oft die heftigsten angriffe gegen die bestehende kirchliche und staatliche ordnung; in echt romantischer kampfesstimmung scheut er nicht zurück vor der schärfsten satire gegen die gesellschaftliche heuchelei im damaligen Frankreich. In jener zeit des beginnenden romantismus durfte es noch kein romantiker wagen, seinem haß gegen die bestehende gesellschaftliche ordnung so klar und unverhüllt ausdruck zu geben. Aus diesem grunde kam wohl Mérimée hauptsächlich auf den gedanken, ähnlich wie schon Montesquieu in seinen „Lettres persanes", seine neuen romantischen ideen und seine satire über gegenwärtige französische zustände einem angeblichen ausländer in den mund zu legen.

Das „Théâtre de Clara Gazul“ enthält in seiner ersten ausgabe von 1825 die fünf stücke:

„Les Espagnols en Danemark“,
„Une Femme est un diable“,
„L'Amour africain“,
„Inès Mendo“ (zwei teile) und
„Le Ciel et l'enfer.“

Bald darauf kamen noch drei weitere stücke hinzu, die gewissermaßen eine fortsetzung des „Théâtre de Clara Gazul“ bilden und deshalb hiermit gleichzeitig behandelt werden sollen. Es sind dies:

„La Famille de Carvajal“ (1828),
„L'Occasion“ (1829) und
„Le Carrosse du Saint-Sacrement“ (1829).

Sämtliche acht stücke verraten schon als lesedramen ihre unvollkommene form durch zahlreiche situationen und zwischenfälle, die auf der bühne undenkbar und unaufführbar sind. In der tat ist auch nur ein einziges dieser stücke, nämlich „Le Carrosse du Saint-Sacrement“, und zwar wider den willen des autors, einmal im jahre 1850 aufgeführt worden. Doch trotzdem dieses kleine lustspiel unter allen anderen noch am besten für die inszenierung geeignet war, erlebte es einen fast völligen mißerfolg und verschwand sofort wieder von der bühne. Mérimée hat auch vermutlich seine stücke gar nicht für das theater schreiben wollen. Ihre eigentliche bedeutung und ihr erfolg ist vielmehr in theoretischer richtung zu suchen.

In der vorrede zu einigen seiner stücke behauptet Mérimée, eine getreue nachahmung des alten spanischen theaters geben zu wollen. Doch zeigt das „Théâtre de Clara Gazul“ nur in seiner äußeren form eine gewisse ähnlichkeit mit den dramen Calderons und Lope de Vegas. In wirklichkeit ist Mérimée, abgesehen vielleicht von den stücken „L'Amour africain“ und „Inès Mendo“, weit davon entfernt, die alten spanischen degen- und mantelstücke mit ihren festen charaktertypen und ihren ständig sich wiederholenden situationen nachzuahmen. Das „Théâtre de Clara Gazul“ ist vielmehr, namentlich seinem inhalt und seinen scharf individuell gezeichneten charakteren nach, als eine originale und echt romantische schöpfung

Mérimées zu bezeichnen. Da der romantische charakter dieses seines jugendwerkes sich auf den ersten blick erkennen läßt und da meine untersuchung in erster linie den meisterhaften novellen unseres dichters gilt, so sollen im folgenden nur kurz die wichtigsten romantischen elemente im „Théâtre de Clara Gazul“ zusammengestellt werden.

a) Romantische Darstellung in der Handlung.

Als das eigentliche hauptmerkmal der französischen romantik ist schon oben die herrschaft des lyrismus und subjektivismus festgestellt worden. Auch im „Théâtre de Clara Gazul“ ist dieses echt romantische element stark vertreten. Hinter seinen personen und ihren worten erkennen wir oft deutlich den autor und seine eigenen anschauungen. Die sorgfältige und meisterhafte nachahmung spanischer sitten bildet nicht das hauptkennzeichen dieser stücke, vielmehr dient diese spanische verkleidung dem autor nur als vorwand, um desto besser gesellschaftliche und kirchliche zustände seines eigenen vaterlandes und seiner zeit angreifen zu können. Doch nicht auf eine heftige satire über die kirchliche und gesellschaftliche heuchelei im damaligen Frankreich beschränkt sich Mérimée, sondern er zieht in echt romantischer kampfesstimmung auch gegen die literarischen vorurteile seiner zeit zu felde. In allen diesen zügen, in der satire über gegenwärtige zustände und in der subjektiven angriffsweise des autors, erkennen wir deutlich den lyrismus des romantischen dramas.

Im „Théâtre de Clara Gazul“ finden wir diesen subjektiven zug besonders klar ausgeprägt in dem wichtigen prolog zum ersten stücke, den „Espagnols en Danemark“. Wir sind hier zeugen einer interessanten unterhaltung, die Clara Gazul in ihrer loge mit einem spanischen granden, einem hauptmann und einem poeten kurz vor dem beginne des stückes führt. Clara, die hier auf dem standpunkte des romantikers Mérimée steht, sucht ihre umgebung und namentlich den poeten, den echten vertreter des klassizismus, von ihren neuen dramatischen ideen zu überzeugen. So kämpft Mérimée als echter romantiker durch den mund Claras gegen die literarischen vorurteile des klassizismus an, gar deutlich hören

wir seinen spott über die drei einheiten und den zwang klassizistischer regeln. Ihm kommt es nicht darauf an, in seinen stücken die einzelnen akte oft örtlich und zeitlich weit entfernt voneinander spielen zu lassen: *„Messieurs les romantiques ont des voitures si commodes!“* Voll scharfer ironie wendet sich Clara gegen den poeten, der die einteilung der stücke in „journées“ statt in akte tadelt und es für unmöglich hält, erst kürzlich gestorbene personen auf der bühne auftreten zu lassen. Sie weist mit entschiedenheit eine nachahmung des klassizistischen französischen theaters, wie sie der poet fordert, zurück und schüttelt mutig den bisherigen regeln- und formelnzwang von sich ab. Ganz deutlich sehen wir hier Mérimée als verfechter echt romantischer ideen, wenn er Clara mit einem direkten hinweis auf das französische klassizistische theater voller verachtung sagen läßt: *„Comme cela se pratique de l'autre côté des Pyrénées.“* Er will ein völlig freies theater ohne rücksicht auf traditionelle regeln und formeln schaffen. Der dichter soll die möglichkeit haben, seine stoffe aus der fremde wie aus dem leben der gegenwart zu entnehmen, er soll menschen aus fleisch und blut mit all ihren vorzügen und fehlern schildern und nicht wie bisher die traditionellen charaktertypen der klassizistischen stücke sklavisch nachahmen. So zeigt sich in diesem prolog besonders deutlich die romantische kampfesstimmung Mérimées, der hier mit rücksichtsloser offenheit für die junge romantische bewegung gegen den klassizismus eintritt.

Aber auch abgesehen von diesem prolog finden wir im „Théâtre de Clara Gazul“ noch häufiger belege für ein subjektives eingreifen des autors in die handlung. Hierher gehört namentlich Mérimées ironie über die heuchlerischen katholischen geistlichen, die in den stücken „Une Femme est un diable“, „Le Ciel et l'enfer“ und „L'Occasion“ besonders scharf ausgeprägt ist. Denn trotz des spanischen kolorits richtet sich seine satire hier nicht allein gegen die inquisitoren des 15. bis 17. jahrhunderts, sondern hauptsächlich gegen die religiöse heuchelei und die jesuitenherrschaft in Frankreich zur zeit der restauration. Er wagt es zum ersten male, allerdings in spanischer verkleidung, katholische priester und pfaffen auf die bühne zu bringen und an ihnen seinen haß

gegen die scheinheiligkeit und heuchelei der geistlichen auszulassen. Wie gegen die geistlichkeit zieht er auch mit gleicher schärfe gegen die gesellschaftliche heuchelei und frömmelei im damaligen Frankreich zu felde. Er wendet sich wie sein freund Stendhal namentlich gegen den chauvinismus und die französische nationaleitelkeit, die er durch die karikatur des residenten in „Les Espagnols en Danemark“ lächerlich zu machen sucht. Als lyrismus ist endlich der ironische schluß der meisten stücke zu bezeichnen, wenn die eben erst ermordeten personen sich wieder erheben und die zuschauer bitten, die fehler des autors zu verzeihen. Besonders bemerkenswert ist hier noch der schluß des dritten stückes „L'Amour africain“, der einen ganz ähnlichen gedanken enthält wie der prolog zum ersten stück. Mérimée versetzt hier wieder indirekt durch den mund seiner heldin Mojana dem klassizistischen französischen theater einen deutlichen hieb, indem er dessen feste charaktertypen und schablonenhafte salonhelden aufs schärfste verspottet.

Neben dem lyrismus ist die vorliebe der romantiker für das exotische in ort und zeit hervorzuheben. Wie das glänzende mittelalter fesselten namentlich auch fremde länder und zonen das interesse der jungen romantiker, die bald die lokalfarbenschilderung zu einem ihrer hauptgrundsätze machten. Vor allem bildete Spanien mit seiner heroischen vergangenheit und der farbenprächtige Orient das lieblingsland der französischen romantiker. Auch das „Théâtre de Clara Gazul“ spielt ja in seiner hauptsache im lande des Cid. Doch schon die handlung des ersten stückes, der „Espagnols en Danemark“, führt uns über die grenzen Spaniens hinaus nach dem kalten, unwirtlichen Fünen, und in den folgenden stücken sehen wir uns bald nach Portugal und schließlich sogar nach den spanischen kolonien Neugranada (der heutigen republik Columbia), Cuba und Peru in Südamerika versetzt. Spanier, Portugiesen, Dänen, Engländer, Araber und selbst neger und mischlinge ziehen an unserem auge vorüber. Die handlung spielt bald in der gegenwart, bald im 18. jahrhundert, bald zur zeit der inquisition und der spanischen erbfolgekriege; in

dem stücke „L'Amour africain" befinden wir uns selbst im tiefsten mittelalter, nämlich zur zeit der Maurenherrschaft und des khalifats von Cordova in Spanien. Die lokalfarbe eines jeden landes und zeitalters wird uns von Mérimée meisterhaft geschildert. So finden wir gleich im ersten stück viel spanische lokalfarbe in dem gespräche des adjutanten Don Juan Diaz mit Madame de Coulanges; aber auch von dem kalten und regnerischen Fünen, *ce pays de brouillards et de pluies, où il pleut, quand il n'y neige pas,* wird uns mancherlei berichtet. Ein besonders lebendiges beispiel von lokalfarbe bietet aber das dritte stück „L'Amour africain". Hier sind wir zeugen des lebens und treibens der arabischen Beduinen, denen ein edles roß selbst über weib und kind geht und die in wilder liebesleidenschaft selbst die geheiligte gastfreundschaft und blutsbrüderschaft vergessen können. *„Le simoun n'est pas plus brûlant et plus impétueux que l'amour d'un Arabe"*, sagt Zëin mit recht von sich. Auch das bunte bild des mittelalterlichen sklavenmarktes von Cordova wird uns beschrieben, wir hören von dem harem des reichen Arabers, von den zelten der Beduinen und von den heißen winden der wüste: kurz, der von den romantikern so verherrlichte Orient zieht mit seiner ganzen farbenpracht und all seinen malerischen szenen an unserem auge vorüber. Selbst die bilderreiche sprache der Orientalen ist hier von Mérimée meisterhaft nachgeahmt. Auch die späteren stücke „La Famille de Carvajal" und „Le Carrosse du Saint-Sacrement" enthalten noch viele scenen voll echter lokalfarbe, die hier jedoch nicht alle aufgezählt werden können.

Wie für den lyrismus und die lokalfarbe finden wir auch für den dritten hauptzug der französischen romantik, nämlich die antithese und das melodramatische element, zahlreiche belege im „Théâtre de Clara Gazul". Hier ist gleich der titel des ersten stückes zu erwähnen. „Les Espagnols en Danemark", die bewohner des warmen südens im kalten, rauhen norden, da haben wir schon eine scharfe antithese, die die ganze handlung des stückes wirksam durchzieht. Mérimée scheint überhaupt im titel seiner stücke die anti-

these zu lieben, denn schon das vierte stück „Inès Mendo“ enthält in den untertiteln seiner beiden teile, „Le Préjugé vaincu“ und „Le Triomphe du préjugé“, wieder eine deutliche antithese. Ähnliches zeigt endlich auch der titel des fünften stückes „Le Ciel et l'enfer“. Noch klarer ist die antithese im prolog zum zweiten stück „Une Femme est un diable“ zu erkennen, wo der autor uns die inquisitoren, *les ministres cruels d'un Dieu de clémence*, vorführen will. Aber auch im innern der stücke finden wir zahlreiche antitheseu. So wirkt schon etwas antithetisch die liebe der spionin und schmugglerin Madame de Coulanges zu dem spanischen oberst Don Juan Diaz, noch mehr aber die liebe der bauern- und selbst henkerstochter Inès Mendo zu dem reichen grafensohn Don Esteban, wovon es später auch heißt: *„La fille d'un laboureur, d'un bourreau et un grand d'Espagne!“* Schon lange vor V. Hugo hat Mérimée hier in seinem theater die antithetische liebe der romantischen helden und heldinnen verherrlicht, die erst später durch Hernani und Doña Sol und namentlich durch Ruy Blas ihre eigentliche berühmtheit erlangte. Auch sonst hat Mérimée in seinem theater starke antithesen geschaffen, so z. b. den gegensatz zwischen adel und volk im zweiten teil von „Inès Mendo“ und vor allem den scharfen kontrast in der „Famille de Carvajal“, wo er edle wilde und Indianer den barbarisch grausamen weißen gegenüberstellt. Antithetisch wirkt schließlich auch die weltliche liebe und genußsucht der ans zölibat und fasten gebundenen katholischen geistlichen, die in den stücken „Une Femme est un diable“, „Le Ciel et l'enfer“ und „L'Occasion“ besonders stark vertreten ist.

Mit der antithese hängt eng zusammen das melodramatische element, das ebenfalls im „Théâtre de Clara Gazul“ eine wichtige rolle spielt. Hierher ist zunächst wieder die liebe der Madame de Coulanges und namentlich der Inès Mendo zu setzen, die ja schon oben bei der antithese erwähnt wurde. In dem ersten drama „Les Espagnols en Danemark“ hören wir ferner von geheimtüren und geheimtreppen im hause des französischen residenten, von falschen namen, verstellungen, verkleidungen und ähnlichen melodramatischen zügen. Ein deutlicher „coup de théâtre“ ist dann auch in dem plötzlichen

erscheinen des königs am schlusse des ersten teils von „Inès Mendo“ zu erblicken. Die lösung im stücke „Le Ciel et l'enfer“ beruht auf verwechslung und ist ebenso wie die hinrichtungsszene in „Inès Mendo“ von melodramatischer wirkung. In „La Famille de Carvajal“ und „L'Occasion“ wird uns von strickleitern, zaubertränken, entführungen und anderen romanesken dingen berichtet. Überhaupt spielt aberglauben, duell, gift und mord in Mérimées theater eine besonders starke rolle. Der gipfel des melodramatischen, ja des widersinnigen wird aber erreicht durch den knalleffekt am schlusse der meisten stücke, wenn der autor die eben erst getöteten personen sich wieder erheben und ironisch vor den zuschauern verbeugen läßt, um dann durch ihren mund um nachsicht für seine fehler und irrtümer zu bitten. Mit dieser etwas sehr gewagten dichterischen freiheit geht Mérimée fast schon weiter als seine großen nachfolger auf dem gebiete des romantischen dramas, die durch ähnliche freie züge ihrer opposition gegen die an starre regeln gebundene klassizistische tragödie ausdruck geben wollten.

So sehen wir, daß sich die hauptmerkmale der französischen romantik im „Théâtre de Clara Gazul“ sämtlich wiederfinden. Daneben lassen sich in der handlung der stücke auch noch viele kleinere romantische züge feststellen, die jedoch meistens zu unwichtig sind, um hier besondere erwähnung zu finden. Einzelne, wie etwa reform der metrik, sind im „Théâtre de Clara Gazul“ nicht erkennbar, da Mérimée weder in seinen dramen noch in seiner lyrik in versen schreibt. Die obigen untersuchungen mögen also genügen, um uns zu beweisen, daß die handlung in den vorliegenden stücken als rein romantisch zu bezeichnen ist. Eine kurze betrachtung der charaktere in diesen dramen wird uns dasselbe zeigen.

b) Romantische Charaktere.

Der typus des unglücklichen, innerlich zerrissenen romantischen helden tritt uns mehrfach in Mérimées theater entgegen. Schon im ersten stück „Les Espagnols en Danemark“ erkennen wir in den beiden liebenden, Madame de Coulanges

und Don Juan Diaz, zwei vertreter der „maladie romantique“. In „Une Femme est un diable“ ist der inquisitor Fray Antonio ein echter vertreter dieser richtung, noch mehr aber der wilde Beduine Zëin in „L'Amour africain“, den schon von jugend auf ein verhängnisvolles geschick verfolgt hat. Ebenso ist hierher das unglückliche schicksal der Inès Mendo und ihres vaters zu rechnen. Ein fluch lastet auf ihrer familie, der henker Juan Mendo wird von seinen abergläubischen mitbürgern gehaßt und verachtet. Er ist trotz seines edlen charakters ein „outlaw“, ein *excommunié, qui est honni et chassé de la société des hommes.* In der „Famille de Carvajal“ zeigt Doña Catalina einige spuren der romantischen krankheit, noch deutlicher sind aber die beiden pensionärinnen in „L'Occasion“ davon befallen. Namentlich vertritt hier Doña Maria den typus der echten romantischen heldin. Da ihre liebe zu dem katholischen priester Fray Eugenio hoffnungslos ist und unerwidert bleibt, geht sie standhaft dafür in den tod. Auch auf sie paßt also die definition, die Taine von dem romantischen helden und der „maladie romantique“ gibt: *„Leur thème est toujours: Je désire un bonheur infini, ou je me casse la tête contre le mur!“*

Mit dieser inneren zerrissenheit hängt eng zusammen die antithese in dem charakter des romantischen helden. Auch im „Théâtre de Clara Gazul“ tritt der romantische typus des „caractère mixte“ recht häufig auf. Hier ist im ersten stück wiederum Madame de Coulanges zu erwähnen, die trotz ihrer schlechten erziehung und ihres niedrigen gewerbes doch innerlich edel und gut geblieben ist. Im zweiten stücke „Une Femme est un diable“ finden wir in der gestalt Mariquitas schon die ersten spuren des bei Mérimée später so beliebten frauentypus der „adorable méchante“. Ihre *grands yeux noirs doux et méchants à la fois* verführen selbst den gestrengen und devoten inquisitor Fray Antonio zum bruch seines priestergelübdes und zur weltlichen liebe. Verderbenbringend wirkt auch die dämonische schönheit Mojanas in „L'Amour africain“ auf den wilden Beduinen Zëin und ebenso die liebe der schönen, aber falschen Doña Séraphine im zweiten teile von „Inès Mendo“. Auch im charakter Juan Mendos zeigt sich deutliche antithese, denn trotz seines ehrlichen, offenen wesens

und seines edlen charakters wird er wegen seines ehrlosen berufes von seinen mitbürgern verabscheut und ausgestoßen. Schließlich steht u. a. auch die weltliche liebe Fray Eugenios in „L'Occasion“ in scharfem widerspruch zu seinem geistlichen stande und seinem katholischen priestergelübde.

Aber nicht nur in den einzelnen charakteren selbst, sondern auch zwischen den verschiedenen personen seiner stücke hat Mérimée starke kontraste geschaffen. So sind schon im ersten stücke die beiden französischen spioninnen Madame de Tourville und ihre tochter Madame de Coulanges ganz entgegengesetzte naturen. In der mutter sehen wir die verschlagene, kalt berechnende und gewissenlose dirne, während die tochter uns als ein edles, trotz schlechter erziehung noch unverdorbenes weib geschildert wird. Als antithesen treten uns hier auch der alte erfahrene Marquis de La Romana und sein adjutant, der junge, stürmische draufgänger Don Juan Diaz entgegen. In „L'Amour africain“ steht der bedächtige stadtbewohner Hadji Nouman dem wilden, ungestümen wüstensohne Zëin gegenüber. Ähnliche gegensätze finden wir auch in den anderen stücken, jedoch würde eine genauere untersuchung aller dieser züge im rahmen dieser arbeit viel zu weit führen.

Neben der „maladie romantique“ und der „harmonie des contraires“ bildet die ritterliche, aufopfernde liebe ein hauptkennzeichen des romantischen helden. Auch diese echt romantische liebe, die alle schranken und hindernisse in wilder leidenschaft zu überwinden weiß, ist stark vertreten im „Théâtre de Clara Gazul“. Hierher gehört im ersten stücke Madame de Coulanges in ihrer opferbereiten, selbstlosen liebe zu Don Juan Diaz. Auch die aufopfernde liebe der haremssklavin Mojana, die für ihren herrn ihr leben lassen will, und ebenso die wilde leidenschaftliche liebe des ungestümen Zëin in „L'Amour africain“ ist hier zu erwähnen. Ebenso ist Don Esteban in „Inès Mendo“, der trotz aller gesellschaftlichen und adligen vorurteile die henkerstochter Inès als gattin heimführt, ein echter vertreter der romantischen liebe. Am deutlichsten aber tritt sie uns bei den beiden pensionärinnen Doña Maria und Doña Francisca in dem stücke „L'Occasion“ entgegen. Maria will für ihre verbotene und

unglückliche liebe zu Fray Eugenio selbst ihr leben hingeben, Francisca will dafür zur diebin und kirchenräuberin werden. Beiden gilt ihre liebe höher als alle menschlichen und göttlichen gesetze.

Aus allem gesagten geht nun deutlich hervor, daß wir in Mérimées dramatischer erstlingsarbeit, seinem „Théâtre de Clara Gazul", sowohl in bezug auf die darstellung der handlung als auch mit rücksicht auf die charaktere ein rein romantisches werk vor uns haben. Gerade hier in seinem theater können wir erkennen, welch ein romantischer kern in unserem dichter steckt, und dieses jugendwerk muß uns schon von selbst dazu führen, auch in seinen späteren dramatischen und lyrischen werken und namentlich in seinen berühmten novellen den romantiker zu suchen und zu finden.

2. Die „Jacquerie" und spätere dramatische Werke.

Im jahre 1828 veröffentlichte Mérimée unter dem einflusse Ludovic Vitet's und dessen berühmter „Scènes historiques" seine „Jacquerie, scènes féodales". Wie Vitets darstellungen von vornherein nicht für die bühne bestimmt waren, so sollen auch Mérimées szenen aus den französischen bauernkriegen nur eine reihe unzusammenhängender und unaufführbarer dramatischer bilder, nur eine art roher und oberflächlich dramatisierter geschichte darstellen. In der tat hat die „Jacquerie" nur die äußere gestalt eines dramas, verrät aber schon beim näheren betrachten durch ihre vielen kompositionsfehler, wie verzettelung der haupthandlung, übermäßigen personenreichtum und auf der bühne undenkbare situationen, ihre unvollkommene und primitive form. Trotz dieser großen schwächen und trotz ihrer bühnenunmöglichkeit ist aber auch die „Jacquerie" von großer bedeutung, da uns hierin Mérimées meisterhaftes talent für historisch getreue sittenschilderung und mittelalterliche lokalfarbe klar entgegentritt. Hauptsächlich aus diesem grunde ist auch die „Jacquerie" als ein rein romantisches werk zu betrachten, wie wir im folgenden noch genauer sehen werden.

a) Romantische Darstellung in der Handlung.

Von lyrismus ist die handlung der „Jacquerie“, abgesehen von der stets wiederkehrenden satire gegen die heuchlerische geistlichkeit, ziemlich frei. Der romantische kernpunkt der handlung liegt hingegen in der meisterhaften sittenschilderung des 14. jahrhunderts und der bewunderswert dargestellten lokalfarbe jener zeit. Mit einem ganz unübertrefflichen talent und auf grund genauer mittelalterlicher studien hat es der autor verstanden, sich in jene längst vergangene, blutige epoche französischer geschichte hineinzudenken und uns ein lebendiges bild von den sitten und anschauungen jener zeit vorzuführen. Gleich in der ersten szene hören wir von dem damaligen brigantenunwesen, der bedrückung der bauern und der willkür des stolzen adels in jener zeit wilder gesetzlosigkeit. Geheimnisvolle räuberbanden, die „loups“, durchstreifen das land zum steten schrecken des adels und der geistlichkeit. Die große unwissenheit und verdummung der einfältigen bauern und der damals tief im volke wurzelnde aberglaube wird uns in lebendigen szenen geschildert. Wir erhalten ferner einen genauen einblick in das mittelalterliche mönchswesen mit all seinen auswüchsen, seinem mirakelglauben und seiner pflege der alchimie und anderer abergläubischer künste. Auch die glänzende mittelalterliche ritterzeit läßt der autor als echter romantiker wieder vor unseren augen erstehen. Der Baron von Apremont und seine edle tochter Isabella sind die historisch getreuen typen des ahnenstolzen mittelalterlichen feudalherren und des vornehmen ritterfräuleins jener zeit. Neben den vertretern des feudaladels treten auch die wilden gestalten der mittelalterlichen raubritter, der „chevaliers d'aventures“, häufig in der „Jacquerie“ auf. Den kriegslustigen und waffenkundigen mittelalterlichen geistlichen erkennen wir in der gestalt des bruders Jean wieder, und auch den typus des mittelalterlichen gelehrten sehen wir ironisch verkörpert in der komischen figur des rechtsdoktors Yvain Langoyrant. Erwähnen wir endlich noch die gestalten der mittelalterlichen bauern und bürger, wie wir sie einerseits durch Renaud und Simon und andererseits durch Bourré, Coupelaud u. a. vertreten finden, so müssen wir zugeben, daß Mérimée es ganz meisterhaft verstanden hat, uns alle mittel-

alterlichen volksklassen und stände in ihren haupttypen vor augen zu führen.

Auch die antithese und das melodramatische element kommt in der „Jacquerie“ zur geltung. Namentlich ist hier der gegensatz zwischen dem hochmütigen adel und dem armen bedrückten bauernvolk stark ausgeprägt. Ebenso antithetisch wirkt auch die liebe des armen dieners Pierre zu dem stolzen edelfräulein Isabella. Das melodramatische element tritt uns ebenfalls in der ernsten handlung der „Jacquerie“ häufig entgegen. Knalleffekte und unaufführbare situationen, auch verkleidung, list, überraschung und geheimnisvolle nächtliche szenen, spielen hierin wieder eine große rolle. Mord, gift, duelle, raub und überfälle werden vom autor mit vorliebe geschildert, und ebenso hören wir viel von geheimnisvollen fluchtversuchen auf strickleitern, nächtlichen verfolgungen im walde und ähnlichen melodramatischen zügen.

b) Romantische Charaktere.

Wie die handlung der „Jacquerie“ zeigen auch die personen des stückes zum größten teile stark romantische züge. Einen echten vertreter der „maladie romantique“ finden wir in dem diener Pierre, der sein geschick verflucht, das ihn zum knecht und bauern bestimmt hat. Er träumt von reichtum, adel und glück und ist innerlich zerrissen durch seine aussichtslose liebe zu dem schönen ritterfräulein Isabella. Von der romantischen krankheit gepackt ist auch der wilde Loup-Garou mit seiner verachtung und seinem haß gegen die menschheit, die ihn geächtet und verbannt hat.

Neben der „maladie romantique“ begegnet uns auch die „harmonie des contraires“ in den charakteren der „Jacquerie“. Hierher gehört u. a. der führer des bauernaufstandes, der mönch Jean, der trotz seines milden, sanftmütigen wesens und trotz seines geistlichen standes ein furchtloser, mutiger kriegsmann ist. Die selbstlose, aufopfernde liebe der romantiker tritt uns wieder bei dem diener Pierre entgegen. Auch ihm geht die liebe über eid und pflicht, er wird deshalb zum verräter an seiner partei und geht schließlich freudig dafür in den tod.

So enthält die „Jacquerie“ auch in der charakteristik wie in der darstellung der handlung deutliche romantische elemente und kann mithin, ebenso wie das „Théâtre de Clara Gazul“, zu den rein romantischen jugendwerken Mérimées gerechnet werden.

Nach dem erscheinen seiner „Jacquerie“ hat sich Mérimée nur sehr selten und in langen zeitlichen zwischenräumen wieder dem drama gewidmet. Da seine späteren dramatischen werke ziemlich unbedeutend und ebenfalls nie zur aufführung gelangt sind, so sollen sie gleich hier bei der untersuchung der weniger wichtigen jugendwerke unseres autors kurz besprochen werden. Es handelt sich hier um die beiden kleinen lustspiele „Les Mécontents“ (1830), „Les Deux Héritages“ (1850) und schließlich um das bedeutendere dramatische fragment „Les Débuts d'un aventurier“, das Mérimée im jahre 1852 verfaßt, aber leider unvollendet gelassen hat. Die beiden ersten ziemlich bedeutungslosen stücke könnte man auf den ersten blick für zwei moderne realistische gesellschaftskomödien halten. Doch auch sie zeigen einen stark romantischen einschlag, der aber noch deutlicher erkennbar ist in dem dritten stücke, den „Débuts d'un aventurier“.

„Les Mécontents“ ist ein kleines lustspiel, das in scharf ironischem ton eine boudoirverschwörung legitimistischer französischer landedelleute gegen das erste kaisertum behandelt. Besonders stark ist hierin der romantische lyrismus vertreten. Er tritt uns vornehmlich entgegen in einer äußerst scharfen und bitteren satire gegen den prahlerischen und hochmütigen provinzadel, gegen moderne gesellschaftliche heuchelei und überspanntheit. Die kleinliche eitelkeit und der gegenseitige neid der steifen marquis, ihr lächerlicher adelsstolz und ehrgeiz wird uns voller spott dargestellt. Der gipfel der ironie wird aber erreicht, wenn uns Mérimée schildert, wie die stolzen landjunker, die den großen Napoleon stürzen und ermorden wollen, beim anblick einer spinne oder maus erschrecken und bei der plötzlichen ankunft eines gendarmen kopfüber die flucht ergreifen.

Exotismus und lokalfarbe weist das schon in ziemlich modernem milieu spielende stück nicht auf. Dafür aber finden wir häufiger melodramatische züge. So ist schon die ganze gründung des geheimbundes mit ihren komischen, romanesken zwischenfällen von melodramatischer wirkung. Wir hören von geheimnisvollen, aber doch meistens sehr harmlosen plänen, von dem geheimen erkennungszeichen und dem furchterweckenden namen der verschwörer, die sich „Les amis du malheur“ nennen wollen. Auch eine wirksame antithese hat Mérimée hier geschaffen, wenn er dem prahlerischen und feigen landadel den entschlossenen und furchtlosen alten haudegen Bertrand, einen schlichten und geraden mann aus dem volke, gegenüberstellt.

In der charakteristik des stückes sind nur wenige romantische züge festzustellen. Nur die romaneske comtesse Des Tournelles mit ihren überspannten ideen und ehrgeizigen plänen trägt einige spuren der „maladie romantique“ in sich. Im übrigen sind die personen des stückes schon ziemlich realistisch, wenn auch etwas ironisch verzerrt, gekennzeichnet. So mag es sein, daß dieses kleine lustspiel wegen seines modernen milieus keinen so deutlichen romantischen charakter zeigt wie die früheren stücke, deren handlung meistens stark von exotismus und lokalfarbe durchzogen war. Immerhin kann auch hier ein leiser romantischer einschlag nicht geleugnet werden, der namentlich in dem lyrismus und der scharfen satire des autors gegen gesellschaftliche vorurteile seiner zeit hervortritt.

In ähnliche moderne französische zustände versetzt uns auch das zweite lustspiel „Les Deux Héritages ou Don Quichotte“, ein gleichfalls ziemlich unbedeutendes sittenstück, das Mérimée als „Moralité à plusieurs personnages“ bezeichnet hat. Trotz seines modernen charakters enthält aber dieses zweite stück viel deutlichere romantische züge als „Les Mécontents“. Auch hier liegt der kernpunkt der handlung in der romantischen kampfesstimmung des autors und in seiner beißenden satire über die gesellschaftliche und religiöse heuchelei seiner zeit. Besonders scharf richten sich die

angriffe des autors gegen die vorurteile und intrigen der vornehmen Pariser gesellschaft, gegen die affektiertheit und scheinheiligkeit der Pariser damen, *qui font mourir un homme pour n'être pas ridicules.*

Romantischer exotismus und lokalfarbe ist zwar nur indirekt, aber desto stärker vertreten in den erzählungen des spahiobersten Saqueville. Aus seinem munde hören wir von dem heißen klima Algeriens, von arabischen sitten und anschauungen, von bajaderen, wüstenritten und räuberischen überfällen. Mit lebendiger lokalfarbe schildert er uns das leben und treiben der Beduinen, ihre gastfreundschaft und ihre freundestreue, ihren aberglauben und ihre malerischen trachten. Auch antithese und melodramatisches element spielen in diesem stück eine bedeutende rolle. Antithetisch, ja selbst etwas melodramatisch wirkt schon die schwärmerische liebe der jungen, kaum zwanzigjährigen Julie zu dem fast fünfzigjährigen Saqueville, der seinerseits wiederum ihre mutter liebt. Antithese haben wir auch, wenn Mérimée der falschen, heuchlerischen Pariser gesellschaft in Saqueville einen vertreter des freien romantischen soldatenlebens in der wüste gegenüberstellt, der sich um die vorurteile der welt nicht kümmert. *„Qu'importe ce que dira le monde?"* ruft er selbstbewußt der vornehmen und affektierten marquise de Montrichard gegenüber aus. Melodramatische züge finden wir ferner in den häufigen knalleffekten, zufällen und überraschungen, die in diesem stücke vorkommen. Hierher gehören die unerwarteten erbschaften, die romanesken ideen der schwärmerisch veranlagten Julie und namentlich ihr plötzlicher sturz ins wasser, sowie ihre errettung durch den mutigen Saqueville.

Einen starken romantischen einschlag zeigen auch die charaktere des stückes. In Julie mit ihren romanesken ideen, in Saqueville mit seiner unglücklichen liebe und in der schauspielerin Clémence mit ihrer romantischen vergangenheit sehen wir gleich drei mehr oder minder deutlich ausgeprägte vertreter der „maladie romantique". Seinem romantischen helden Saqueville mit seinem edlen, offenen charakter stellt Mérimée als wirksame antithese den jungen ehrgeizigen Louis, einen klug berechnenden und heuchlerischen vertreter der vornehmen Pariser gesellschaft, gegenüber. Auch kleinere züge

der romantischen liebe sind in diesem stücke enthalten. Hier ist vor allem die hoffnungslose liebe Saquevilles zu erwähnen, der die briefe seiner geliebten in der wüste stets bei sich getragen hat. Endlich gehört hierher auch die etwas melodramatische liebe der jungen, schwärmerischen Julie, die dem schon bejahrten oberst mutig in die wüste folgen will.

So sehen wir, daß Mérimée auch in diesem modernen sittenstück noch echt romantische ideen entwickelt hat, trotzdem es erst im jahre 1850, also in einer zeit entstand, in der unser autor bislang schon immer zu den realisten gerechnet wurde.

Noch deutlicher ist aber der romantische charakter Mérimées in seinem letzten dramatischen versuch, dem fragment „Les Débuts d'un aventurier" zu erkennen, zu dem der autor erst im jahre 1852 durch seine geschichtlichen forschungen über den falschen Demetrius angeregt wurde. Dieses kleine historische stück, das, im gegensatz zu den beiden vorhergehenden lustspielen, Mérimées bedeutendes dramatisches talent verrät, das aber leider unvollendet geblieben ist, muß wieder zu den rein romantischen werken unseres autors gerechnet werden, wie sich im folgenden leicht nachweisen läßt.

Romantischer lyrismus und subjektivismus tritt uns allerdings hierin nur sehr selten entgegen. Immerhin hat Mérimée in der gestalt des genußsüchtigen und stark weltlich gesinnten mönches Grégoire seinem haß gegen die heuchlerische geistlichkeit wieder freien lauf gelassen. Auch seine verachtung klassizistischer regeln und formeln ist hier indirekt wiederzuerkennen, denn die handlung springt in den verschiedenen akten des stückes von den ufern des Dnieper und Don nach Ouglitch, Moskau und selbst nach dem fernen Polen über.

Um so deutlicher ist aber romantischer exotismus und lokalfarbe in diesem dramatischen fragment enthalten. Zum ersten male führt uns der autor in die kalten und noch wenig zivilisierten regionen des weiten Rußland, für dessen sitten und literatur er ja in seinen späteren lebensjahren überhaupt eine besondere vorliebe bezeugt. Aber nicht nur örtlicher exotismus findet sich in diesem stücke, nicht das Rußland der

gegenwart wird uns geschildert, sondern das Rußland des beginnenden 17. jahrhunderts mit seinen barbarischen sitten und seinem finsteren aberglauben.

Auch die antithese und vor allem das melodramatische element spielt hier eine große rolle. So haben wir z. b. eine deutliche antithese in den ersten szenen des III. akts, wo Mérimée den freien und selbstbewußten kosakenführern die heuchlerischen und kriecherischen bojaren und höflinge gegenüberstellt. Melodramatische züge können wir namentlich in den vielen unaufführbaren szenen und unerwarteten zwischenfällen des stückes feststellen. Auch das stete bemühen des autors, über die herkunft und gestalt seines helden einen geheimnisvollen schleier zu breiten, ist von melodramatischer wirkung. Wir erfahren ferner von giftmischerei, alchimie, zukunftsdeuterei und anderem mittelalterlichen aberglauben; selbst eine irrsinnige mit ihrem wunderlichen geschwätz tritt in diesem stücke auf. Endlich sind auch verkleidungen, verstellungen, überraschungen und andere romantische requisiten zahlreich in diesem ernsten stücke nachzuweisen. So erscheint der falsche Demetrius zweimal in romantischer verkleidung, einmal als mönch am zarenhofe selbst und das zweite mal als stallknecht und jäger bei den polnischen edelleuten.

Unter den charakteren des stückes tritt uns vor allem der falsche Demetrius selbst als echt romantischer held entgegen. Auch er ist von der „maladie romantique“ gepackt. Infolge seiner herrschsucht und seines unersättlichen ehrgeizes hadert er stets mit seinem schicksal, das ihn in niedrigen verhältnissen hat aufwachsen lassen. Seine abstammung ist in ein geheimnisvolles, romantisches dunkel gehüllt. Am besten charakterisiert sich dieser romantische abenteurer, der verfolgt und verbannt durch die lande irrt, selbst in den worten: *„Je suis un pauvre orphelin, fort mal traité de la fortune jusqu'à présent, heureux aujourd'-hui d'être admis sous le toit hospitalier d'un illustre palatin“* (akt V, sz. 3). Neben der romantischen krankheit kennzeichnet auch die antithese das wesen vieler personen des stückes. Antithetisch wie die figur des falschen Demetrius selbst, der vom einfachen kosaken

sich zum russenzaren emporschwingen will, wirkt z. b. auch die gestalt des schwedischen prinzen Gustav, der in diesem stücke als schlichter forscher und gelehrter auftritt.

Aus allem obigem ist zu erkennen, daß sich das wichtige fragment „Les Débuts d'un aventurier" würdig den romantischen jugendwerken unseres autors anschließt und daß mithin Mérimées gesamte dramatische tätigkeit bis auf einige realistische züge in den unbedeutenden lustspielen „Les Mécontents" und „Les Deux Héritages" als rein romantisch bezeichnet werden muß.

3. Die „Guzla" und kleinere lyrische Erzeugnisse.

Trotzdem Mérimée es niemals unternommen hat, in versen zu dichten, trotzdem er stets spöttisch den ruhm eines dichters von sich gewiesen hat, ist doch in den in prosa verfaßten stücken seiner „Guzla", in dem kleinen prosagedicht „La Perle de Tolède" und namentlich in den improvisierten balladen Colombas seine hohe lyrische begabung deutlich zu erkennen. Die „Guzla ou choix de poésies illyriques", die schon im jahre 1827 als sein zweites jugendwerk erschien, ist noch mehr als sein „Théâtre de Clara Gazul" zu den vollendetsten mystifikationen der literaturgeschichte zu zählen. Mit einem ganz unnachahmlichen geschick hat es Mérimée hier verstanden, in seinen vorreden und namentlich in seinen anmerkungen den leser über den wahren verfasser und den ursprung dieser wilden, primitiven balladen hinwegzutäuschen. Neben der äußeren romantischen form ihrer entstehung verrät sich aber die „Guzla" auch ihrem inhalt nach als ein rein romantisches werk. Mit ihrem meisterhaft dargestellten örtlichen und zeitlichen exotismus bildet sie einen triumph der romantischen lokalfarbentheorie. Obgleich sich Mérimée im jahre 1840 in seiner zweiten, wenig ernst zu nehmenden vorrede zur „Guzla" über die romantische lokalfarbe lustig machte, ist doch nicht zu leugnen, daß ihm eine so unübertreffliche schilderung mittelalterlicher illyrischer sitten nur auf grund ernster studien und forschungen gelingen konnte.

Daher sehen wir hier Mérimée als echten romantiker in seiner vortrefflichen darstellung des illyrisch-slavischen lokalkolorits und der primitiven anschauungen und gebräuche jener völker. Ein stark mittelalterlicher hauch voll blinden aberglaubens und unerschrockenen kriegerischen mutes durchzieht diese naive und urwüchsige poesie.

Neben der meisterhaften lokalfarbenschilderung zeigen sich auch viele andere romantische elemente in diesen illyrischen balladen. So hören wir hier oft vom bösen blick und von vampiren, von geheimnisvoller zauberei und übernatürlichen künsten. Selbst visionen, gespenster und hexen spielen hierin eine große rolle, und daneben werden uns wilde szenen voller raub, mord und grausamkeiten geschildert. Auch antithese tritt uns in der darstellung edler banditen und räuber häufig entgegen.

Endlich darf auch Mérimées verdienst um die reform der sprache hier nicht unerwähnt bleiben. Denn gerade in der „Guzla“ ist es ihm vortrefflich gelungen, die naive und bilderreiche ausdrucksweise jener primitiven völker nachzuahmen und durch einführung fremder worte und längst vergessener mittelalterlicher ausdrücke seine eigene muttersprache zu bereichern und wieder neu zu beleben. Auch sonst finden sich noch zahlreiche kleinere romantische züge in der „Guzla“, die hier nicht alle aufgeführt werden können. Für das einzelne verweise ich auf das vortreffliche werk des Serben Yovanovitch,[1]) der Mérimées „Guzla“ einer sehr gründlichen und eingehenden untersuchung gewürdigt hat.

Ähnliche romantische motive enthält auch das kleine prosagedicht „La Perle de Tolède“, das im jahre 1829, zwei jahre nach der „Guzla“, erschien und das entschieden zu den besten lyrischen erzeugnissen Mérimées zu rechnen ist. Besonders bewundernswert ist hierin die mittelalterliche spanische

---

[1]) Vgl. Voyslav M. Yovanovitch, La Guzla de Prosper Mérimée, Etude d'histoire romantique. Préface de M. Augustin Filon. Paris (Hachette) 1911. (Vgl. dazu die rezension von Max Kuttner in Herrigs Archiv bd. 129, s. 486—494, jg. 1912.)

lokalfarbe getroffen. Selbst im stil zeigt sich hier Mérimée, noch mehr als in der „Guzla“, als echter romantiker. Denn nur selten werden wir in seinen späteren werken eine so stark rhetorische und lyrische ausdrucksweise, eine so deutlich an Gautiers schreibart erinnernde, malerische und farbenprächtige darstellung wiederfinden wie in diesem kleinen romantischen jugendgedicht unseres autors.

Endlich sei schon hier auf die herrlichen improvisierten balladen in seiner späteren meisternovelle „Colomba“ hingewiesen, die gleichfalls einen stark romantischen charakter tragen und trotz ihrer prosaischen form von der hohen poetischen veranlagung Mérimées zeugnis ablegen. Jedoch stehen diese balladen in zu engem zusammenhange mit der handlung der „Colomba“ selbst und sollen daher erst in einem späteren kapitel bei der untersuchung der novellen berücksichtigt werden.

Mit dem „Théâtre de Clara Gazul“ und der „Jacquerie“ auf der einen, der „Guzla“ auf der anderen seite ist Mérimées eigentliches jugendwerk in seiner hauptsache erledigt. Überblicken wir nun zum schluß noch einmal die dramatischen und lyrischen jugendschöpfungen unseres autors, so dürfen wir mit recht behaupten, in allen rein romantische züge und motive nachgewiesen zu haben. Wir sehen also deutlich, welch starken romantischen kern unser autor von jugend auf in sich trägt. Schon aus diesem grunde wird es kaum glaubhaft und verständlich erscheinen, daß Mérimée in seinen späteren novellen so plötzlich von den romantikern abgerückt und zu den realisten oder gar wieder zu den klassikern übergegangen sei, wie uns die meisten seiner kritiker lehren wollen. Vielmehr muß uns sein echt romantisches jugendwerk auf den gedanken bringen, auch seine späteren hauptwerke auf romantische elemente hin genau zu untersuchen. Wenn es auch nicht zu leugnen ist, daß seine meisterhaften novellen oft ihren romantischen charakter nicht so klar und deutlich zeigen wie seine eigentlichen jugendschöpfungen, so werden wir doch bei eingehender betrachtung bald erkennen, daß

Mérimée auch als gereifter mann noch stets für seine romantischen ideale eingetreten ist, wenn auch nicht mehr mit derselben stürmischen heftigkeit wie in seinen jugendwerken. Nur hat er sich häufig ironisch verstellt und seine romantische ader später nie zugeben wollen, er hat sich gewissermaßen ihrer als einer schwäche geschämt. Aus dieser tatsache heraus sind wohl hauptsächlich einige deutliche antiromantische züge in den novellen zu erklären, welche die kritiker zu der verschiedenartigsten beurteilung und zu häufigen irrtümern bei der untersuchung seines hauptwerkes geführt haben.

III. Kapitel.

Allgemeine Übersicht über Quellen, Inhalt und zeitliche Reihenfolge von Mérimées Roman und Novellen.

Ehe wir in die eigentliche untersuchung der romantischen elemente eintreten, soll eine kurze quellen- und inhaltsangabe von Mérimées roman und novellen in zeitlicher reihenfolge vorausgeschickt werden.

1. Die „Chronique du règne de Charles IX."

Mit dem jahre 1829, dem erscheinungsjahre seiner „Chronique", beginnt Mérimée allmählich, drama und lyrik zu verlassen und sich dem gebiete des romans und der novelle zu widmen, auf dem er seinen eigentlichen weltruf erlangen sollte. Die „Chronique du règne de Charles IX", sein einziger großer historischer roman, steht unter deutlichem einfluß W. Scotts und seiner berühmten „Waverley Novels". Der große schotte bildete damals überhaupt das bewunderte vorbild aller französischen romantiker, die ihn in den kleinsten zügen, selbst in den poetischen kapitelüberschriften, in ihren historischen romanen nachzuahmen suchten. Neben dem einfluß W. Scotts sind die quellen der „Chroniqne" in alten chroniken und bei geschichtsschreibern des 16. jahrhunderts wie Brantôme, d'Aubigné, Montluc zu suchen, die Mérimée in der vorrede zu seinem roman selbst angeführt hat.

Das hauptmotiv der „Chronique" liegt in einer lebendigen schilderung der ereignisse des jahres 1572, der entstehung und des verlaufes der schrecklichen Bartholomäusnacht mit

den ihr folgenden blutigen kämpfen um die festung La Rochelle. Um die bewunderte gestalt des admirals Coligny sammeln sich die häupter der Hugenotten zu einem feldzuge nach Flandern, während der könig inzwischen heimtückisch mit den Guisen ihren untergang plant. Ein junger hugenottischer edelmann aus der provinz, namens Bernard de Mergy, reist nach Paris, um unter den fahnen des admirals zu kämpfen. Er trifft in Paris seinen von den eltern verstoßenen bruder, den katholiken und höfling George de Mergy. Durch diesen wird er in die hofkreise eingeführt und lernt dort die schöne katholikin Diane de Turgis kennen, in die er sich bald sterblich verliebt und deren anbeter, den gefürchteten „raffiné“ Comminges, er im duell tötet. Er selbst entgeht bei diesem zweikampf nur durch einen glücklichen zufall dem tode, da die klinge eines gegners an einem ihm tags zuvor von Diane geschenkten amulett abgleitet. Beim beginn der Bartholomäusnacht befindet er sich ahnungslos bei seiner geliebten, wird durch diese und seinen bruder George gerettet und entkommt in mönchskleidung unerkannt nach der festung La Rochelle, dem letzten bollwerk der verfolgten Hugenotten. Hier nimmt er unter La Noue an den erfolgreichen ausfällen der belagerten teil und verursacht hierbei durch einen unglücklichen zufall die tödliche verwundung seines bruders, der als katholik auf der gegnerischen seite kämpft. Mit der rührend geschilderten sterbeszene Georges im hospital findet der roman etwas jäh und unvermittelt seinen abschluß.

Trotz großer vorzüge und meisterhaft geschilderter lokalfarbe enthält die „Chronique“ aber noch bedeutende fehler und schwächen, die namentlich in der mangelhaften konzentration der haupthandlung und in dem unvollkommenen schlusse des romans zu erkennen sind. Erst C. F. Meyer ist es später, angeregt durch Mérimées roman, gelungen, in seiner berühmten novelle „Das Amulett“ den lockenden stoff, der der „Chronique“ zugrunde liegt, zu seiner vollen wirkung zu bringen.[1]) Auch zu der bekannten und beliebten oper Meyerbeers „Die Hugenotten“ hat Mérimées roman den ersten

[1]) Vgl. dazu Anna Lüderitz, C. F. Meyers Amulett und seine Quelle in Herrigs Archiv bd. 112, jg. 1904, s. 110—121.

anstoß gegeben. Doch trotz dieses verhältnismäßig großen erfolges der „Chronique" hat sich Mérimée später nie wieder auf dem gebiete des historischen romans versucht; seine eigentliche berühmtheit liegt vielmehr von nun an auf dem gebiete der novelle.

2. Die Novellen.

Gleich nach der veröffentlichung der „Chronique" im jahre 1829 setzt auch Mérimées novellistische tätigkeit ein. Er eröffnet die lange reihe seiner novellen, die in den jahren 1829—1873 in kürzeren und längeren abständen erschienen, gleich mit einem kleinen meisterwerk, der berühmten novelle „Mateo Falcone".

a) Mateo Falcone.

Die kurze novelle bildet mit der etwa 10 jahre später erscheinenden „Colomba" zusammen die gruppe der vortrefflichen korsischen erzählungen Mérimées, die zu seiner berühmtheit als novellist ganz besonders beigetragen haben. Als Mérimée im jahre 1829 seinen „Mateo Falcone" verfaßte, hatte er trotz gegenteiliger behauptung in seiner novelle die insel Korsika noch nie selbst bereist, und trotzdem ist nach dem urteil der kenner das korsische lokalkolorit hier ganz wundervoll getroffen. Die eigentliche quelle zu dieser kleinen erzählung besteht also in keinem persönlichen erlebnis des autors, wie dieser selbst uns glauben machen will, vielmehr ist sie in einer alten korsischen anekdote zu suchen, die Mérimée aber ganz individuell und künstlerisch umgestaltet hat.[1])

Die novelle „Mateo Falcone" behandelt das bekannte motiv der korsischen gastfreundschaft. Fortunato, der sohn des Korsen Mateo Falcone, gewährt in der abwesenheit seiner eltern dem verfolgten und verwundeten banditen Gianetto obdach im väterlichen hause. Er versteckt ihn unter einem heuhaufen im hofe und verweigert den ankommenden voltigeurs, die von dem feldwebel Gamba geführt werden, jegliche

[1]) Vgl. die genauere quellenangabe bei Max Kuttner, Die korsischen Quellen von Chamisso und Mérimée in Herrigs Archiv bd. 111 und 112, jg. 1903/04.

auskunft über den flüchtling. Als Gamba dem kinde jedoch seine goldene uhr zum lohne für seine aussage verspricht, verrät dieses durch einen seitenblick das versteck des banditen. Wenige augenblicke später kehrt der alte Falcone mit seinem weibe nach hause zurück. Er hört voller zorn, daß sein einziger sohn die dem Korsen heilige gastfreundschaft so schmachvoll verletzt hat. Wortlos läßt er die soldaten mit dem gefangenen banditen abziehen, dann hängt er seine büchse über die schulter, führt seinen sohn in eine nahe felsenschlucht und schießt ihn dort erbarmungslos wie einen gemeinen verräter nieder.

Diese packende, echt dramatische szene mit ihrem erschütternden ausgang wird uns in wenigen knappen seiten geschildert. Keine zeile ist hier überflüssig, keine noch so kurze erklärung hemmt den verlauf der geschichte, atemlos stürmt die handlung vorwärts bis zu dem tragischen schlusse. Die lebendige schilderung korsischer denk- und handlungsweise in Mérimées „Mateo Falcone" erregte bald weit über die grenzen Frankreichs hinaus aufsehen. Die gebildete welt Englands und Deutschlands beschäftigte sich bald sehr rege mit der wildromantischen gebirgsinsel Korsika, und schon im jahre 1830 verfaßte unser deutscher dichter Chamisso unter direktem einfluß von Mérimées novelle sein gleichnamiges gedicht „Mateo Falcone, der Korse", dem er bald noch einige andere korsische gedichte folgen ließ.

b) Vision de Charles XI.

Zum motto dieser novelle hat Mérimée sehr bezeichnend das bekannte zitat aus Shakespeares „Hamlet" gewählt:

> „There are more things in heav'n and earth, Horatio,
> Than are dreamt of in your philosophy!"

Zum ersten male ist hier der starke einfluß des genialen deutschen romantikers E. Th. A. Hoffmann und seiner fantastischen erzählungen auf Mérimée nachzuweisen.[1]) Durch die gesamtübersetzung der werke Hoffmanns von Loeve-Veimars (1829—1837) gelangte das „genre fantastique" in

[1]) Vgl. M. Breuillac, Hoffmann en France, in der Revue d'hist. litt. de la France bd. XIII und XIV, jg. 1906/07.

Frankreich, namentlich durch die romantiker, schnell zu einer großen berühmtheit, und auch Mérimée konnte neben G. Sand, Gautier, Balzac u. a. dem geheimnisvollen zauber des deutschen schwärmers und seiner schriften nicht lange widerstehen. Neben dem einflusse der fantastischen ideen Hoffmanns sind aber in dieser novelle auch einige spuren des Byronschen satanismus zu erkennen, so namentlich in der grausigen schilderung der hinrichtungsszene am schlusse der erzählung.

Die „Vision de Charles XI“ ist eine kleine historische novelle aus dem ende des 17. jahrhunderts. Sie spielt im alten königsschlosse zu Stockholm und hat zum thema eine wunderbare, spukhafte erscheinung des königs Karls XI. von Schweden. An einem unfreundlichen herbstabend befindet sich der könig noch spät mit seinen getreuen in seinem kabinett. Während er schlaflos und unruhig im zimmer umherwandelt, bemerkt er plötzlich durch das fenster eine geheimnisvolle beleuchtung des im gegenüberliegenden schloßflügel befindlichen krönungssaales. Von seltsamen vorahnungen getrieben, läßt er die verschlossenen saaltüren öffnen und tritt mutig mit seinen begleitern in den saal ein. Hier bietet sich dem könig und seinem abergläubischen gefolge ein grausiges, spukhaftes bild dar. In dem magisch erhellten saale spielt sich eine blutige episode aus der späteren schwedischen geschichte vor seinen augen ab. Es handelt sich um die etwa hundert jahre später entstehende adelsverschwörung in Schweden, um die ermordung Gustavs III. und die hinrichtung seines mörders, des bekannten schwedischen edelmannes Anckarstroem. Erst auf die laut gerufene beschwörungsformel Karls hin beginnt die spukhafte vision langsam wieder zu verschwinden. Tief ergriffen kehrt der könig in sein kabinett zurück und läßt dort sogleich durch seine begleiter einen genauen bericht über die seltsame erscheinung aufsetzen, den er selbst unterzeichnet und versiegelt. Damit endigt diese echt romantische spuknovelle, die, wie wir sehen, schon ganz vom geiste Hoffmanns durchdrungen ist.

c) L'Enlèvement de la redoute.

Diese kürzeste aller novellen Mérimées mit ihren knapp zehn seiten text gehört unstreitig zu den perlen seiner

erzählungskunst, da sie zusammen mit Stendhals beschreibung der schlacht bei Waterloo (in der „Chartreuse de Parme“) eine der besten schlachtenschilderungen der französischen literaturgeschichte überhaupt enthält. Sie erschien gleichfalls im jahre 1829 und steht unter dem unverkennbaren einflusse Stendhals und seines energiekultus. Von ihm hat Mérimée unter anderem seinen haß gegen den sentimentalen und übermäßig empfindsamen zug der romantiker geerbt, mit Stendhal gemeinsam hat er auch die vorliebe für die nackte tatsache, die in dieser novelle besonders deutlich zutage tritt. Der autor schildert uns hier eine äußerst lebensvolle episode aus dem unglücklichen russischen feldzuge des großen Napoleon, nämlich die blutige erstürmung der russischen schanze bei Cheverino. In der einleitung gibt Mérimée vor, daß ihm dieses erlebnis von einem seiner freunde, einem französischen offizier, berichtet worden sei, der selbst an diesem sturme teilgenommen habe. Aus dem munde dieses persönlichen augenzeugen erfahren wir dann die einzelheiten des todesmutigen kampfes, der unsere aufmerksamkeit bis zum schlusse in atemloser spannung hält.

d) Tamango.

„Tamango“ ist die rührende geschichte eines afrikanischen negerhäuptlings, der in der trunkenheit seine lieblingsfrau Ayché an einen französischen sklavenhändler, den kapitän Ledoux, verschenkt. Als der neger seinen rausch ausgeschlafen hat, bereut er seine unüberlegte tat, er kommt an bord des schon im abfahren begriffenen sklavenschiffs und fordert sein weib zurück. Da er sich aber unvorsichtig und arglos ganz allein an bord gewagt hat, wird er von dem hinterlistigen sklavenjäger überrumpelt, gefesselt und zu den gekauften sklaven ins zwischendeck gesperrt. Mit hilfe seines weibes Ayché, das ihm heimlich eine feile zusteckt, gelingt es ihm aber, sich und seine mitgefangenen von ihren ketten zu befreien und eine verschwörung gegen die grausamen weißen anzuzetteln. Auf ein gegebenes zeichen stürzen sich die schwarzen unter führung Tamangos auf ihre ahnungslosen bedrücker und ermorden die weiße besatzung des sklavenschiffes bis auf den letzten mann. Doch diese grausige tat

rächt sich bitter an den triumphierenden siegern. Die unwissenden neger verstehen das schiff nicht zu lenken, sie treiben lange zeit steuerlos auf den wellen des stillen ozeans umher, bis sie allmählich an hunger und schiffbruch zugrunde gehen. Als endlich eine englische fregatte das scheinbar verlassene wrack des sklavenschiffes entdeckt, findet man auf demselben nur noch Tamango mit schwachen lebenszeichen und zum skelett abgemagert vor. Infolge guter pflege erholt er sich bald wieder, wird nach Kingston auf Jamaika gebracht und stirbt hier viele jahre später als zimbelnschläger in einem englischen regiment.

Diese bizarre erzählung, die uns der autor in einem scheinbar gänzlich gleichgültigen tone und zeitweise selbst voll bitterster ironie vorträgt, verrät in der ungeschminkten schilderung all ihrer greuel und schandtaten wiederum den deutlichen einfluß Byrons und seiner „satanischen“ schule. In dieser neigung Mérimées zur darstellung des gewalttätigen und blutdürstigen ist wohl auch zusammen mit der tief pessimistischen grundstimmung und der hierin etwas zu stark auftretenden ironie die hauptschuld zu suchen, weshalb diese novelle trotz ihrer sonstigen vorzüge im allgemeinen nicht zu den meisterwerken unseres autors gerechnet wird.

e) Federigo.

Nachdem Mérimée bereits in seiner „Chronique“ die deutsche sage vom rattenfänger von Hameln in einem nebenmotiv vortrefflich dargestellt hatte, betritt er in dieser kleinen novelle wiederum das gebiet der legende, für das er schon von jugend auf ein besonderes interesse bekundet. Auch hier hat also Mérimée bahnbrechend gewirkt und wohl für G. Flaubert und A. France den anstoß zu ihrer modernen behandlung legendarischer stoffe gegeben. Neben der benutzung alter biblischer motive muß als die eigentliche quelle der novelle wohl eine mittelalterliche neapolitanische volkslegende angesehen werden, von welcher der autor in einer anmerkung im anfange seiner erzählung berichtet. Auch deutliche spuren der wunderbaren und fantastischen art E. Th. A. Hoffmanns sind hierin wiederum nicht zu verkennen.

Die novelle „Federigo“, die schon 1829 verfaßt, aber erst posthum veröffentlicht wurde, behandelt in etwas veränderter form und mit stark mittelalterlicher lokalfarbe das allgemein bekannte märchenmotiv von den drei wünschen. Am auffallendsten wirkt hierin die bizarre mischung von griechisch-heidnischer mythologie mit den modernen anschauungen des christentums, die von echt mittelalterlich naivem volksaberglauben zeugt. Federigo, ein ehemals reicher und durch seine spielleidenschaft ruinierter italienischer edelmann, hat eines tages das unverdiente glück, den Herrn Jesus und seine zwölf apostel bei sich zu gaste sehen zu dürfen. Er bewirtet seine frommen gäste äußerst reichlich und zuvorkommend, und Jesus gewährt ihm als lohn dafür bei seinem abschied die erfüllung seiner drei lieblingswünsche. Anstatt an das heil seiner seele zu denken, stellt der schlaue Federigo drei sehr seltsame forderungen, die ihm auch gewährt werden. Mit einem verzauberten kartenspiel, das er sich zuerst gewünscht hat, macht er sich wieder zum reichen mann, ja er reist selbst zu Pluto, dem könige der unterwelt, dem er im spiel swölf seelen von armen sündern abgewinnt. Durch die zauberkraft, die ihm die erfüllung der andern beiden wünsche verleiht, weiß er dem tode listig ein schnippchen zu schlagen, sodaß dieser ihn noch 140 jahre länger leben lassen muß. Als er aber endlich dennoch stirbt und ihn der tod in die hölle bringen will, verweigert ihm Pluto in erinnerung an den ihm gespielten streich den eintritt. Da ihm auch das fegefeuer verschlossen bleibt, muß ihn der tod wohl oder übel nach den himmlischen regionen bringen. Hier wird er endlich durch seine schlauheit und durch die erinnerung an seine dem Herrn und den jüngern gewährte gastfreundschaft samt den zwölf aus der hölle geretteten seelen in das paradies eingelassen.

In der ganzen erzählung, die oft stark humorvoll und ironisch wirkt, hat Mérimée den märchenhaft naiven volkston stets wundervoll getroffen, so daß auch diese bisher oft übersehene kleine novelle ihren eigenen reiz und ihre gewisse bedeutung neben den großen meisterwerken unseres autors hat.

f) Le Vase étrusque.

In dem „Vase étrusque“ sehen wir Mérimée zum ersten male als vertreter der „nouvelle mondaine“, des modernen realistischen gesellschaftsromans. Er wählt hierin einen ganz neuzeitlichen stoff, nämlich das motiv der übertriebenen eifersucht und empfindsamkeit in der modernen Pariser gesellschaft. Daneben spielt aber die schilderung des heimlichen liebesglücks und die satire über gesellschaftliche heuchelei und falsche freundschaft eine große rolle. So haben wir in dem „Vase étrusque“ eine echt psychologische seelenkampfnovelle, das trauerspiel der krankhaft übertriebenen eifersucht, vor uns, ein thema, das schon deutlich den allmählich beginnenden einfluß der großen russischen psychologen Dostojevsky und Turgenjew auf Mérimée erkennen läßt.

Der inhalt der erzählung, die im jahre 1830 erschien, ist kurz folgender: Auguste Saint-Clair, ein junger vornehmer Pariser, der von seinen freunden wegen seines verschlossenen wesens wenig geachtet wird, liebt heimlich und voller leidenschaft die komtesse Mathilde de Coursy, eine junge, hübsche und geistreiche witwe. Da seine liebe erwidert wird, hält er sich für den glücklichsten unter den menschen. Doch als bei gelegenheit eines junggesellendiners einer seiner freunde über das vorleben der komtesse boshafte andeutungen macht, als Saint-Clair erfährt, daß ein gewisser Massigny vor ihm der geliebte Mathildes gewesen ist, wird er von einer rasenden eifersucht gepackt. Als er sich obendrein erinnert, daß die komtesse von ihrem früheren liebhaber noch ein erinnerungszeichen, eine kostbare etruskische vase, besitzt und in ehren hält, läßt ihn sein übertrieben empfindlicher und krankhaft eifersüchtiger charakter keine ruhe mehr finden. Vom höchsten liebesglück stürzen ihn die qualen der eifersucht in die tiefste melancholie und verzweiflung. Als er in einem solchen anfalle von eifersucht unterwegs seinen freund, den rittmeister Alphonse de Thémines, trifft, bricht er mit diesem ganz unvermittelt infolge seiner gereizten stimmung einen heftigen streit vom zaune, der zu einer duellforderung anlaß gibt. Wenige stunden später erfährt er in einer rührenden liebesszene aus dem munde Mathildes, daß sein eifersüchtiger verdacht gänzlich unbegründet war und

daß seine geliebte das opfer einer böswilligen verleumdung geworden ist. Saint-Clair schwelgt nun wieder im höchsten liebesglück. Doch nicht lange läßt die grausame ironie des schicksals ihn dieses glück genießen. Am anderen morgen wird er von seinem früheren freund Thémines im duell erschossen. Seine unglückliche geliebte stirbt wenige monate später aus kummer über seinen plötzlichen tod.

Schon aus dieser kurzen inhaltsangabe können wir ersehen, daß Mérimée in seinem „Vase étrusque“ ein kleines psychologisches meisterwerk geschaffen hat, das namentlich durch seinen tragischen schluß von erschütternder wirkung ist. Besonderes interesse gewinnt aber die novelle noch durch die tatsache, daß Mérimée hier in der figur seines helden Saint-Clair zum ersten male einige deutliche autobiographische züge erkennen läßt, mit denen wir uns später noch genauer beschäftigen werden.

g) La Partie de trictrac.

Wie „Le Vase étrusque“ ein trauerspiel der übertriebenen eifersucht, ist „La Partie de trictrac“ ein drama des überempfindlichen ehrgefühls. Trotzdem diese erzählung nicht in den vornehmen Pariser gesellschaftskreisen, sondern teilweise in der hafenstadt Brest, teilweise auf hoher see spielt, behandelt sie doch ein modernes psychologisches thema und verrät damit wieder deutlich den einfluß Dostojewskijs und anderer großer russischer autoren auf Mérimée. In der äußeren form ähnelt sie der früheren kleinen novelle „L'Enlèvement de la redoute“, die ja auch kein selbsterlebnis des verfassers, sondern den angeblichen bericht eines befreundeten französischen offiziers enthält.

Die „Partie de trictrac“ erschien zusammen mit dem „Vase étrusque“ im jahre 1830. Sie behandelt den qualvollen gewissenskampf eines jungen ehrenhaften offiziers, der zum ersten male in seinem leben eine ehrenrührige handlung begangen hat. Der inhalt der novelle ist kurz folgender: Roger, ein junger ehrgeiziger seeleutnant, der zur zeit der kontinentalsperre auf der französischen fregatte „La Galatée“ dient, verliebt sich während seines aufenthalts im kriegshafen Brest in die schöne und leichtsinnige schauspielerin Gabrielle. Nach

einigen vergeblichen anstürmen gelingt es ihm durch eine mutige tat, das herz der launischen schönen zu erobern. Beide genießen nun ein ungetrübtes liebesglück. Als aber eines tages eine holländische fregatte in den hafen einläuft, läßt sich Roger von den reichen holländischen offizieren zum würfelspiel verleiten. Er verliert im triktrakspiel bald sein ganzes vermögen und obendrein auch noch das seiner geliebten. Voller verzweiflung über seinen verlust betrügt er in einem unbeobachteten augenblicke seinen partner im spiele um einige goldstücke. Von nun an wendet sich sein glück, er gewinnt bald sein geld zurück und noch außerdem die hohe summe von vierzigtausend franken hinzu, sodaß sein mitspieler sich am anderen morgen deswegen erschießt. Durch diese tat des Holländers wird Roger aufs tiefste getroffen, trotz seines geringfügigen betruges läßt ihm sein gewissen nun keine ruhe mehr. Er gesteht seiner geliebten seinen betrug ein und sinnt von nun an nur noch darauf, sich das leben zu nehmen und so seine schuld zu büßen. Ein unbedachtes, zorniges wort Gabrielles, das ihn grausam an seinen fehltritt erinnert, läßt diesen plan in ihm zum festen entschluß reifen. Nur die inständigen bitten seines freundes und vor allem das rührende flehen seiner geliebten vermögen ihn zu bestimmen, von seinen selbstmörderischen ideen abstand zu nehmen und statt dessen einen ehrlichen soldatentod zu suchen. Bald darauf erhält sein schiff befehl, in see zu stechen und den kampf mit den Engländern aufzunehmen. Roger, der sich bei dieser gelegenheit absichtlich den kugeln der feinde aussetzt, wird durch einen kartätschenschuß getroffen und tödlich verwundet.

Wie in der „Chronique“ bricht auch hier die handlung plötzlich und mit einem ruck ab, ohne uns über den eigentlichen ausgang der erzählung aufklärung zu verschaffen. Doch erspart sich Mérimée voller zartgefühl durch diesen unvollkommenen abschluß die schilderung der erschütternden sterbeszene Rogers, der nicht gefangen in die hände des feindes fallen will, sondern seinen freund schwören läßt, ihn im falle einer schweren verwundung vollends zu töten. Wie wir sehen, ist auch diese novelle reich an spannenden und interessanten einzelszenen, die wohl hauptsächlich Mérimées zeitgenossen

Scribe veranlaßt haben mögen, diesen stoff später auch dramatisch zu verwerten.

h) Les Sorcières espagnoles.

Die kleine erzählung, die Mérimée 1830 bei gelegenheit einer Spanienreise in Valencia niederschrieb, die aber erst 1833 in der „Revue de Paris“ gedruckt wurde, ist eigentlich noch keine novelle zu nennen. Sie ist ein selbsterlebnis des verfassers und kennzeichnet am klarsten den übergang vom schlichten reisebericht zur kunstmäßigen novelle. Aus ihrem stark fantastischen und abergläubischen inhalt geht wieder deutlich die einwirkung des „genre hoffmannesque“ auf Mérimée hervor.

Die „Sorcières espagnoles“ enthalten kurz folgenden gedanken: Mérimée befindet sich mit seinem führer, einem valencianischen bauern namens Vicente, auf einem ausfluge von Valencia nach Murviedro in Spanien. Unterwegs entspinnt sich eine angeregte unterhaltung zwischen dem autor und seinem führer, bei welcher gelegenheit der letzte als echtes kind seines landes die abergläubischsten und abenteuerlichsten dinge vorbringt. Auf das drängen Mérimées hin erzählt der führer auch eine richtige spanische hexengeschichte, die sein eigener vetter erlebt haben soll und die ihren höhepunkt in einer geheimnisvollen, nächtlichen hexenfahrt nach Amerika hat. Mit allerhand anderen zauber- und spukgeschichten, die uns von der abergläubischen wirkung des bösen blickes, von talismanen, kugelfestmachen und ähnlichen gruseligen dingen berichten, endigt dann diese ganz in der art Hoffmanns gehaltene, fantastische erzählung.

i) La Double méprise.

Noch mehr als „Le Vase étrusque“ verdient die drei jahre später erschienene erzählung „La Double Méprise“ den namen einer modernen realistischen gesellschaftsnovelle. Rick[1]) hat sie wohl hauptsächlich wegen ihres ziemlich stattlichen

[1]) Vgl. den vortrag von Karl Rick, Die Novellen des Pr. Mérimée in den Mitteil. d. literarhist. Ges. Bonn (unter vorsitz von Prof. Litzmann), 6. jahrg., 1911, heft 2, s. 21 ff.

umfanges als roman aufgeführt, doch ist diese benennung kaum zu empfehlen, da man aus dem gleichen grunde auch „Colomba“, „Carmen“ und andere größere novellen Mérimées als romane bezeichnen könnte. Auch bei dieser modernen salonnovelle, die ein ganz ähnliches thema behandelt wie „Le Vase étrusque“ und „La Partie de trictrac“, ist der einfluß der großen russischen psychologen Turgenjew und Dostojewskij als feststehend zu betrachten. Doch daneben hat Stendhal stark eingewirkt, wie ja Mérimée überhaupt in den jahren 1829 bis 1834 fast völlig unter dem einflusse seines älteren freundes steht. Endlich ist in der großen schachtelepisode, die uns das romantische abenteuer Darcys in der Türkei schildert, eine starke anlehnung an Byrons „Don Juan“ zu erkennen.

Der inhalt der „Double méprise“ ist bald erzählt: Julie de Chaverny, eine junge, schwärmerische dame der Pariser gesellschaft, ist seit sechs jahren mit einem gleichgültigen, rohen und taktlosen gatten verheiratet und fühlt sich in ihrer ehe tief unglücklich. Doch hat sie bisher standhaft ihren kummer in ihrem innern verschlossen und dem gatten stets die eheliche treue gewahrt. Da trifft sie plötzlich eines tages in einer gesellschaft bei ihrer freundin einen alten jugendfreund, namens Darcy, wieder, der soeben erst nach einem sechsjährigen aufenthalt in der Türkei zurückgekehrt ist. Durch diesen wird die erinnerung an ihre glückliche, sorglose jugendzeit wieder in ihr wach. Sie glaubt sich von ihm noch geliebt wie vor ihrer heirat und bildet sich infolge ihres qualvollen seelenzustandes ein, ihn wiederzulieben und stets geliebt zu haben. Ein unglücklicher zufall will es, daß sie infolge eines wagenunfalles gezwungen ist, mit Darcy gemeinsam die heimfahrt von der gesellschaft anzutreten. Unterwegs wird sie nach einem verzweifelten seelenkampfe ihrem gatten untreu und gibt sich Darcy hin. Doch kaum hat sie dem vermeintlichen geliebten ihr herz ausgeschüttet, da erlebt sie in ihrer liebe eine zweite grausame enttäuschung. Sie erkennt plötzlich voller abscheu, daß sie in Darcy statt eines weichen, mitfühlenden geliebten einen kalt berechnenden egoisten gefunden hat, der sie noch weniger versteht als ihr eigener gatte. Von ekel gepackt, beschließt sie freiwillig in den tod zu gehen.

Doch der tod kommt ihr zuvor, sie stirbt wenige tage später an den folgen der inneren erregung und der qualvollen gewissensbisse über ihren fehltritt.

Auch hier sehen wir also wieder eine moderne seelenkampfnovelle vor uns, die aber in ihren einzelheiten nicht so fein und logisch durchdacht ist wie „Le Vase étrusque". Namentlich wirkt der schluß der novelle etwas unerwartet und unwahrscheinlich. Aber in einem anderen wesentlichen punkte ähnelt die „Double méprise" dem „Vase étrusque". Wie uns Mérimée dort in der figur seines helden Saint-Clair ein etwas geschmeicheltes selbstporträt gegeben hat, so finden wir hier in der gestalt Darcys ein etwas düster gezeichnetes abbild seines eigenen ich. Zum schlusse möge noch darauf hingewiesen sein, daß G. Flaubert in seinem realistischen meisterroman „Madame Bovary" einen ganz ähnlichen stoff bearbeitet hat und daß er vielleicht in einigen großen grundzügen den ideen der vorliegenden novelle gefolgt ist.

k) Les Ames du purgatoire.

Nach den drei modernen gesellschaftsnovellen „Le Vase étrusque", „La Partie de trictrac" und „La Double méprise" wendet sich Mérimée im jahre 1834 wieder dem gebiete der legende zu. Wie er in „Federigo" einen alten italienischen legendenstoff novellistisch umzugestalten weiß, sucht er in den „Ames du purgatoire" die bekannte spanische legende von Don Juan de Maraña zu modernisieren. Neben der einwirkung Byrons ist in dieser novelle wieder deutlich der einfluß E. Th. A. Hoffmanns zu verspüren, der in der spannenden schilderung der düsteren vision Don Juans besonders klar zutage tritt. Ja, in der fantastischen szene, wo Don Juan seinem eigenen begräbnis beiwohnt, übertrifft Mérimée sein bewundertes vorbild, denn er versteht es hier fast noch besser als Hoffmann, den leser unmerklich von der wirklichkeit in das land des wunderbaren und märchenhaften hinüberzugeleiten. Die bizarrsten und unwahrscheinlichsten dinge und situationen weiß er als möglich und lebenswahr hinzustellen, und erst als die schilderung des grausig-fantastischen ihren höhepunkt erreicht hat, gibt er uns mit einem schlage der wirklichkeit zurück.

Der titel „Les Ames du purgatoire“ ist wenig bezeichnend für die novelle, wie Mérimée überhaupt in der wahl fast aller seiner titel sehr wenig geschick beweist. Die „Ames du purgatoire“ enthalten in etwas breiter form die geschichte von dem berühmten Don Juan, dem „Faust“ der Romanen. Diese sagenhafte persönlichkeit ist, wie Mérimée im anfange seiner erzählung behauptet, erst aus der mischung zweier verschiedener gestalten entstanden, nämlich aus der figur Don Juan Tenorios, den Molière und Mozart in ihren bekannten meisterwerken behandeln, und aus der legende von dem büßer Don Juan de Mañara. Diesen letzteren allein hat Mérimée zum helden seiner vorliegenden novelle gewählt. Sein romantischer lebenslauf wird uns von anfang bis zu ende geschildert. Wir hören von der vornehmen abstammung Don Juans, von seiner verwöhnten erziehung und von seinem fortzuge nach der damals hochberühmten spanischen universität Salamanca, wo er bald in schlechte gesellschaft gerät und ein ausschweifendes leben beginnt. Unter dem einflusse seines freundes Don Garcia wird er bald zum echten wüstling und begeht schandtaten über schandtaten auf seinen abenteuerlichen fahrten. Als er in seiner vermessenheit selbst eine nonne rauben und verführen will, schickt ihm der himmel eine deutliche warnung. Er sieht eines nachts eine grausige geisterprozession an sich vorbeiziehen und nimmt selbst an seiner verdammung und seinem entsetzlichen tode teil. Durch diese vision aufs tiefste getroffen, bekehrt er sich, geht in ein kloster und büßt dort durch ein asketisch frommes leben seine schuld. Er stirbt schließlich in tiefster selbsterniedrigung als frommer mönch, verehrt und betrauert von seinen mitmenschen.

Die novelle ist entschieden nicht zu Mérimées meisterwerken zu rechnen. Im gegensatz zu „Mateo Falcone“ und den anderen kurzen erzählungen leidet sie oft an einem etwas schleppenden gange der handlung, an unwahrscheinlichen, wenig motivierten situationen und anderen schwächen. Erst in der grandiosen spukszene, die uns Don Juan als augenzeugen seines eigenen begräbnisses schildert und die einen viel tieferen eindruck auf uns macht als die „Vision de Charles XI“, erkennen wir Mérimées meisterhafte erzählungskunst wieder.

1) La Vénus d'Ille.

Die kleine erzählung, die nach Mérimées eigenem urteil[1]) die erste rolle unter seinen novellen einnimmt, bildet den triumph des „genre hoffmannesque" in seinem ganzen schaffen. Breuillac[2]) nennt sie auch deswegen kurzweg *un conte véritablement fantastique*. Und in der tat finden wir, abgesehen vielleicht von der späteren novelle „Lokis", unseren autor wohl in keinem seiner anderen werke so stark vom geiste Hoffmanns durchdrungen wie hier. In der spannenden darstellung des unheimlichen und furchterweckenden, in der schilderung des „fantastique naturel et vrai", ja selbst in einigen kleinen stileigentümlichkeiten können wir hier fast wörtliche anklänge an Hoffmanns erzählungen feststellen. Wie in der spukszene in den „Ames du purgatoire" scheint Mérimée auch hier sein vorbild noch zu übertreffen, denn die bizarre mischung von übernatürlichem und wirklichem, der unmerkliche übergang vom natürlichen zum auffallenden, wunderbaren und schließlich zum spukhaften ist ihm auch hier meisterhaft gelungen. Die darstellung des grausigen und entsetzlichen am schlusse der erzählung verrät neben Hoffmanns auch noch Byrons einfluß auf Mérimée.

Neben diesen fremden einwirkungen ist uns aber auch die eigentliche quelle zu dieser fantastischen erzählung bekannt. Der vorliegende novellenstoff ist schon sehr alt und stammt nicht erst, wie Schultz-Gora[3]) meint, aus dem 12. jahrhundert, sondern ist nach Filon[4]) schon in einer chronik des 10. jahrhunderts nachzuweisen. Er findet sich bei dem mittelalterlichen lateinischen chronisten Hermann Corner in einer äußerst naiven und primitiven form. Besonders bewundernswert muß daher hier die kunst Mérimées erscheinen, der diesen einfachen alten stoff in eine so spannende moderne novelle umzugestalten wußte.

---

[1]) Vgl. „Correspondance inédite" p. 66 (brief vom 18. februar 1857.)

[2]) Vgl. Breuillac in seinem oben erwähnten artikel in der R. d. h. l., bd. XIV, s. 88.

[3]) Vgl. Schultz-Gora in seiner einleitung zu Roman. Meistererzähler bd. VIII.

[4]) Vgl. A. Filon „Mérimée et ses amis" s. 97 f. und seine Mériméebiographie s. 62 f. Vgl. im übrigen A. Graf, Roma nella memoria e nelle imaginazioni del medio evo, Turin 1882—83.

Die „Vénus d'Ille", die im Mai 1837 erschien, ist wie die „Sorcières espagnoles" ein angebliches selbsterlebnis des verfassers und hat kurz folgenden inhalt: Mérimée, der damals schon zum generalinspektor der historischen denkmäler Frankreichs ernannt war, kommt auf einer seiner inspektionsreisen auch in die wilde landschaft Roussillon am hange der Pyrenäen, um in dem städtchen Ille dem altertumsforscher herrn von Peyrehorade einen besuch abzustatten. Dieser, ein komischer alter kauz, zeigt seinem gast als besondere überraschung eine wundervolle bronzene Venusstatue, die erst kürzlich in seinem garten ausgegraben wurde. Wenige tage darauf vermählt sich der sohn Alphonse des herrn von Peyrehorade mit einer benachbarten jungen adligen. Noch am hochzeitsmorgen selbst läßt sich der junge bräutigam in echt baskischer spielleidenschaft zu einer ballspielpartie mit durchreisenden Aragoniern hinreißen. Ohne viel überlegung streift er beim beginne der partie seinen verlobungsring, der ihn beim spiele stört, über den finger der nahestehenden Venusstatue. Als er aber am abend seinen vergessenen ring wiederholen will, hat sich der finger der Venus gekrümmt und will das kleinod nicht wieder herausgeben. Von abergläubischer angst gepackt, eilt der neuvermählte ins haus zurück und leidet am ganzen hochzeitsabend an einer seltsamen inneren erregung und an unheimlichen vorahnungen. Am anderen morgen bietet sich den hochzeitsgästen ein grausiger anblick im zimmer der neuvermählten dar: Alphonse liegt leblos und anscheinend eines gewaltsamen todes gestorben quer über das bett gebreitet, während seine junge gattin den verstand verloren hat und wirres zeug von dem nächtlichen erscheinen einer grünlichen riesin redet, die die gestalt der Venusstatue gehabt und ihren gatten in ihren umarmungen erdrückt habe.

So endigt diese fantastische erzählung, ohne uns in irgendeiner weise aufklärung über den mysteriösen vorfall zu verschaffen. Doch haben wir hier keinen unvollkommenen schluß wie bei der „Chronique" vor uns, vielmehr hat uns der autor hier mit feinem bedacht über den ausgang im ungewissen gelassen, indem er entweder eine lösung zum unmöglichen, dem lebendigwerden der Venusstatue, oder eine ganz einfache und natürliche erklärung — die ermordung

Alphonses durch einen rachsüchtigen, im ballspiel beleidigten Aragonier — andeutet. Durch diesen zweideutigen ausgang gewinnt die erzählung noch an geheimnisvollem reiz. Neben dieser spannenden schlußtechnik Mérimées ist hier namentlich noch seine meisterhafte kunst der personifikation lebloser dinge zu bewundern. Mit ganz unnachahmlichem geschick ist es ihm gelungen, bei der schilderung der Venus den eindruck des lebendigen zu erwecken, diesen eindruck durch kleine, kaum merkliche kunstgriffe (zurückprallen des steines, krümmung des fingers der Venus usw.) allmählich zu steigern und schließlich den leser ganz mit dem unheimlichen grauen des unerklärlichen zu erfüllen.

m) Colomba.

Die korsische meisternovelle „Colomba“, die Filon und d'Haussonville auch wenig zutreffend als roman bezeichnen, ist neben „Carmen“ und „Mateo Falcone“ wohl das berühmteste und populärste werk unseres autors. Trotzdem wollen aber einige kritiker schon hierin eine abnahme der kraft Mérimées erkennen. So hat z. b. Rick nicht ganz unrecht, wenn er in seinem schon oben erwähnten vortrage[1]) behauptet: „Die sicherheit der charakteristik hat den dichter der „Colomba“ verlassen. An psychologischer feinheit steht Mérimées populärste erzählung weit hinter weniger bekannten zurück.“ Trotz dieser kleinen schwächen darf man aber auch andererseits nicht verkennen, daß namentlich die korsische lokalfarbe hier mit einer geradezu bewundernswerten sicherheit geschildert ist. Während der autor bei der abfassung seines „Mateo Falcone“ Corsica noch nie gesehen hatte, wurde er zu seiner „Colomba“ durch einen längeren aufenthalt auf der insel im jahre 1839 angeregt. Bei dieser gelegenheit lernte er auch die heldin seiner im folgenden jahre erscheinenden novelle persönlich kennen. Sie hieß mit ihrem wahren namen Colomba Bartoli, war wegen ihres männlichen mutes weit über Corsica hinaus berühmt und stand damals schon in ihrem 72. lebensjahre. Mithin beruht unsere novelle zum größten teile auf wahren ereignissen und vorfällen, die Mérimée natürlich oft stark romantisch

[1]) Vgl. bei Rick s. 36.

ausgeschmückt hat. Neben diesem persönlichen erlebnis hat er dann als quellen alte korsische anekdoten und familientraditionen zu rate gezogen, denen er einzelne wichtige motive, wie z. b. die erzählung von dem berühmten „coup double“ und die korsischen banditengeschichten, entlehnt hat. Näheres über die entstehung der „Colomba“ findet man bei Kuttner in seinem schon oben erwähnten artikel.[1])

Der inhalt der „Colomba“ ist durch die zahlreichen ausgaben und übersetzungen sowie durch den häufigen schulgebrauch dieser beliebten novelle zu allgemein bekannt, um hier noch besonders angeführt zu werden. Ganz kurz möge nur darauf hingewiesen sein, daß wir in „Colomba“ die meisterhaft dargestellte geschichte einer echt korsischen „Vendetta“ vor uns haben. Von besonderem interesse sind hierin noch die wundervollen improvisierten balladen Colombas, in denen einige kritiker nur eine kunstvolle übersetzung wirklicher korsischer volkslieder, die meisten hingegen ein originales lyrisches erzeugnis unseres autors sehen wollen. Da es bislang noch nicht gelungen ist, die alten korsischen fassungen dieser „ballatas“ zu entdecken, so dürfen wir wohl mit recht annehmen, daß es Mérimée auch hier wie in seiner „Guzla“ verstanden hat, eine leidenschaftlich wilde und primitive volkspoesie selbst zu schaffen, die von seiner hohen lyrischen begabung ein weiteres beredtes zeugnis ablegt. Handlung und stil der novelle sind stets klar, durchsichtig und voll lebendiger dramatischer bewegung; nur der schluß wirkt wie bei fast allen erzählungen unseres autors übertrieben hart und grausam.

n) Arsène Guillot.

Wenn Rick in seinem schon mehrfach erwähnten vortrage eine gewisse einförmigkeit der typen und motive in Mérimées einheimischen novellen zu erkennen glaubt, so müssen wir ihm namentlich bei der betrachtung der „Arsène Guillot“ völlig recht geben. Wie in dem „Vase étrusque“, der „Double méprise“ u. a. betritt Mérimée auch hier wieder das gebiet der modernen gesellschaftsnovelle. Wiederum steht er

[1]) Vgl. M. Kuttner in „Herrigs Archiv“ bd. 112 (1904), s. 101—109.

hier unter dem deutlichen einflusse Stendhals und der großen russischen psychologen. In den häufigen subjektiven reflexionen und philosophischen zwischenbemerkungen in dieser erzählung läßt sich vielleicht auch eine anlehnung an die bekannte stilmanier Balzacs feststellen. Endlich sind hier in den häufigen anspielungen auf den griechischen befreiungskampf auch echt Byronsche gedanken wiederzuerkennen.

Der inhalt der 1844 erschienenen novelle ist in folgenden worten kurz zusammenzufassen: Arsène Guillot, eine arme, aber aufrichtige und ehrliche Pariser dirne, ist durch den tod ihrer mutter in die tiefste betrübnis versetzt. Sie härmt sich deswegen so sehr, daß sie kränkelt und sichtlich abmagert. Sie verliert ihre ehemalige schönheit und kann ihrem niedrigen geschäft nicht mehr mit erfolg nachgehen. In echt naivem volksaberglauben beschließt sie, ihrem schutzheiligen eine kerze zu weihen, um ihre frühere verführerische schönheit wiederzuerlangen. Bei dieser gelegenheit erregt sie in der kirche das interesse einer vornehmen Pariserin, der frommen madame de Piennes. Wenige tage nach dieser begegnung stürzt sich Arsène, von verzweiflung und hunger getrieben, aus dem fenster, um freiwillig den tod zu suchen. Mit gebrochenen gliedern wird sie auf der straße aufgehoben und von der gerade herzukommenden Madame de Piennes aufopfernd gepflegt. Im krankenbette beichtet Arsène ihrer vornehmen pflegerin, die sich die bekehrung des unglücklichen mädchens zur aufgabe gemacht hat, ihre ganze, an verfehlungen reiche lebensgeschichte. Sie erzählt ihr namentlich von ihrer leidenschaftlichen liebe zu einem jungen Pariser lebemann, der sie jedoch seit einiger zeit gänzlich im stiche gelassen habe. Ein unglücklicher zufall will es, daß dieser frühere geliebte Arsènes, der mit einem jugendfreund Madame de Piennes, namens Max de Salligny, identisch ist, plötzlich in Paris ankommt. Arsène erkennt sofort ihren ehemaligen liebhaber wieder, und von nun an bleiben alle frommen bekehrungsversuche der Madame de Piennes vergebens. Trotz der ermahnungen ihrer pflegerin kann Arsène von ihrer sündigen leidenschaft nicht lassen und sie stirbt schließlich mit dem rührenden bekenntnis ihrer liebe auf den lippen. Anstatt eines umfangreichen schlusses hat Mérimée nur eine kurze, aber vielsagende

andeutung über den weiteren verlauf an das ende seiner erzählung gesetzt. Denn die sechs lakonischen schlußworte *„Pauvre Arsène! Elle prie pour nous!“* klären uns deutlich und voll scharfer ironie darüber auf, daß die devote Madame de Piennes trotz ihrer übertriebenen äußerlichen frömmigkeit doch der verführung unterlegen und die geliebte ihres jugendfreundes Max geworden ist.

Aus obigem ist leicht zu ersehen, daß die novelle „Arsène Guillot“ in ihren motiven und charakteren eine auffallende ähnlichkeit mit der früheren erzählung „La Double Méprise“ verrät. In beiden novellen hat Mérimée die „fragilité de la vertu“ voll bitterer ironie zu seinem hauptmotiv gemacht; in beiden greift er die vornehmen und affektierten Pariser damen heftig an, die so schnell der verführung unterliegen. In beiden fällen ist der verführer ein jugendfreund und ein vielgereister, romantischer abenteurer. Madame de Piennes ist eine nur wenig veredelte Julie de Chaverny. In Max de Salligny sehen wir ferner, wie schon aus dem namen hervorgeht, zwei personen des „Vase étrusque“, nämlich Saint-Clair und Massigny, vereinigt. Ganz ähnliche motive und charaktere hatte Mérimée übrigens schon vorher in seinem kleinen lustspiel „Les Mécontents“ geschaffen (La Comtesse Des Tournelles und Edouard de Nangis). Eine gewisse einförmigkeit ist also Mérimée, namentlich in dieser novelle, nicht abzusprechen. Auch in der handlung, charakteristik und der unmoralischen tendenz der erzählung zeigen sich große schwächen. Doch trotz alledem dürfte „Arsène Guillot“ schon allein wegen der wundervoll gezeichneten figur der titelheldin eine größere beachtung unter den werken unseres autors verdienen, als sie bislang gefunden hat.

o) Carmen.

Neben „Colomba“ gehört auch „Carmen“ zu den populärsten werken unseres autors, was aber wohl hauptsächlich erst dem großen erfolge von Bizets meisteroper, der die novelle als vorlage diente, zuzuschreiben ist. Mérimée wurde zu dieser spannenden erzählung durch seine häufigen reisen nach seinem lieblingslande Spanien angeregt. Den direkten anstoß dazu gab aber die comtesse de Montijo, die mutter der späteren

kaiserin Eugenie und Mérimées intime freundin, die ihm die der „Carmen“ zugrunde liegende spanische anekdote erzählte. Diese anekdote kleidete er in ein echt romantisches, abenteuerliches gewand und schuf daraus im jahre 1845 seine novelle „Carmen“, deren inhalt durch Bizets gleichnamige oper so allgemein bekannt geworden ist, daß er hier keiner besonderen erwähnung bedarf. Interessant ist vor allem die merkwürdige form und einkleidung der novelle. Sie ist zum größten teile eine ich-erzählung und ein selbsterlebnis des verfassers, der den eigentlichen kern der novelle, die beichte Don Josés im dritten kapitel, mit allerhand gelehrtem beiwerk umrahmt hat. Die eigentliche haupthandlung der novelle ist also im dritten kapitel enthalten, während der verfasser im ersten kapitel die bekanntschaft Josés und im zweiten die der Carmen bei gelegenheit einer forschungsreise durch Spanien macht. Die romantik dieser begegnung des autors mit dem berüchtigten spanischen schmuggler und räuber Don José erinnert deutlich an Wilhelm Hauffs bekannte erzählung „Die Karawane“ und die dort eingeflochtene geschichte von Orbasan, dem herrn der wüste. Das schlußkapitel IV steht ganz für sich und in fast gar keinem zusammenhange mit dem eigentlichen hauptthema der erzählung. Es enthält ein bunt zusammengewürfeltes gemisch von spanischer lokalfarbe und gelehrten forschungen über stammeskunde, sitten und sprache der Zigeuner. Durch diesen übertrieben gleichgültigen schluß will uns der autor nach seiner beliebten technik schnell über den peinlichen eindruck hinweghelfen, den das grausige ende der eigentlichen erzählung auf uns hinterlassen muß.

Über den literarischen wert der novelle „Carmen“ sind sich die kritiker nicht einig. Einige wie Filon und Polikowsky, der außerdem noch auf eine gewisse ähnlichkeit der erzählung Mérimées mit dem meisterwerke des abbé Prévost „Manon Lescaut“ hinweist, wollen in der komposition und charakteristik der novelle große schwächen entdecken. Andere hingegen, wie z. b. vor allem Rick, halten „Carmen“ für ein völlig gelungenes meisterwerk Mérimées, das sich dem „Mateo Falcone“ und der „Vénus d'Ille“ ebenbürtig zur seite stelle und das die „Colomba“ in mancher hinsicht noch weit übertreffe. Mag dieses lob auch vielleicht etwas übertrieben

klingen, so muß man doch zugeben, daß, abgesehen von der etwas matt gehaltenen figur Don Josés und dem oft etwas störenden wissenschaftlichen ballast, auch diese erzählung in der darstellung echt spanischer lokalfarbe und in der unübertrefflichen charakteristik der titelheldin die meisterhand Mérimées deutlich erkennen läßt Der bekannte komponist Bizet wurde 30 jahre später durch diesen lockenden stoff angeregt, er arbeitete im verein mit Meilhac und Halévy das für die haupthandlung allein in betracht kommende dritte kapitel der novelle dramatisch um und schuf daraus seine berühmte meisteroper „Carmen“, die bald einen siegeszug durch die ganze zivilisierte welt antrat und gleichzeitig auch dem namen Mérimées zu neuer berühmtheit verhalf.

p) L'Abbé Aubain.

Im gegensatz zu den früheren novellen, die fast stets tragisch mit dem gewaltsamen tode einer oder mehrerer personen enden, ist der im jahre 1846 erschienene „Abbé Aubain“ eine kleine, überaus harmlose geschichte, die in briefform das romaneske abenteuer eines armen landgeistlichen mit einer vornehmen Pariser „lionne“ behandelt. Häufige anspielungen auf Byron, Hoffmann und selbst auf Goethes „Wilhelm Meister“ lassen auch hier die einwirkung fremder literaturen auf Mérimée deutlich erkennen.

Der inhalt der sechs kurzen briefe, die diese novelle enthält, ist in wenigen sätzen zusammenzufassen: Madame de P., eine vornehme und affektierte weltdame, muß sich aus finanziellen rücksichten mit ihrem gatten auf ihr einsames schloß an der küste der Vendée zurückziehen. Als echte Pariserin empfindet sie, da sie obendrein von ihrem gatten vernachlässigt wird, bald große langeweile in der landeinsamkeit. Sie knüpft deshalb zum zeitvertreib eine kleine harmlose liebelei mit ihrem beichtvater, einem jungen dorfgeistlichen, an. In übergroßer eitelkeit glaubt sie den armen abbé bald leidenschaftlich in sich verliebt; sie entfernt ihn deswegen aus ihrer nähe und verschafft ihm durch ihre protektion eine bevorzugte stellung. In wirklichkeit ist sie aber, wie aus dem letzten briefe deutlich hervorgeht, von dem schlauen geistlichen gründlich getäuscht worden. Denn dieser hat die

verliebten launen der gelangweilten „lionne“ geschickt für seine egoistischen pläne auszubeuten gewußt und macht sich nun, nachdem er durch ihren einfluß eine bessere pfarrstelle erhalten hat, in einem briefe an einen kollegen weidlich über sie lustig.

Auch in dieser kurzen erzählung finden wir ganz ähnliche motive und charaktere wie in Mérimées früheren einheimischen novellen wieder. Wir haben hier denselben typus der scheinheiligen und devoten Pariser weltdame vor uns, wie er uns schon in „La Double méprise“ und „Arsène Guillot“ entgegentrat. Auch hier wirkt also Mérimée durch die stetige wiederholung derselben charaktere entschieden etwas eintönig. Als originell ist hingegen wieder die form der novelle anzusehen, in der der verfasser eine sehr geschickte erzählungstechnik zur anwendung bringt. In den ersten fünf briefen wird hier nämlich der abbé durch die vornehme weltdame in eine lächerliche situation gebracht, bis im sechsten briefe plötzlich der umschwung erfolgt und die briefschreiberin nun ihrerseits gedemütigt wird. Durch diese kunstvolle darstellungsweise weiß Mérimée den leser zu täuschen und aus einem an sich ziemlich banalen vorgang eine interessante und spannende erzählung zu schaffen.

Wie in keiner anderen novelle zeigt sich Mérimée hier als meister des stils. Schon aus seiner korrespondenz ist uns ja seine vorzügliche beherrschung des briefstils bekannt. Auch hier läßt sich der stil der beiden briefschreiber deutlich voneinander unterscheiden. Gegen die überschwängliche und affektierte schreibweise der eleganten Pariserin sticht der behäbige, ironisch gemütliche stil des abbé humorvoll ab. Aus allen diesen gründen muß auch der „Abbé Aubain“ als eine der vorzüglichsten und bestgelungenen novellen Mérimées gelten.

q) Il Viccolo Di Madama Lucrezia.

Mit dieser ziemlich unbedeutenden novelle, die fast gleichzeitig mit dem „Abbé Aubain“ im jahre 1846 erschien, bricht Mérimées novellistische tätigkeit für zwei volle jahrzehnte gänzlich ab, um seinen anderen arbeiten als gelehrter und geschichtsforscher platz zu machen. Auch im „Viccolo“ können

wir den einfluß Hoffmanns wieder direkt nachweisen. Zunächst finden wir nämlich in der eingeschobenen erzählung vom tode des Julius von Katzenellenbogen deutliche anklänge an Hoffmanns fantastische novelle „Der unheimliche Gast“ (Serapionsbrüder III, 5). Dann hat Hoffmann aber auch auf die eigentliche haupthandlung der novelle eingewirkt, denn die schilderung des geheimnisvollen hauses im „Viccolo“ erinnert an die spukhafte erzählung „Das öde Haus“ (Nachtstücke II, 1). Neben dem in dieser novelle besonders stark hervortretenden einfluße Hoffmanns darf auch eine deutliche anspielung (s. 176) auf Lewis und seinen bekannten schauerroman „The Monk“ (episode von der „bloody nun“) hier nicht unerwähnt bleiben, die wiederum den einfluß der „satanischen“ englischen schule auf Mérimée erkennen läßt. Endlich wiederholt der autor hier verschiedene motive und charaktere aus seinen früheren novellen. Hierher gehört z. b. die kleine schachtelerzählung von der lebendig gewordenen statue auf s. 139 des „Viccolo“, die uns ganz deutlich an das hauptmotiv der „Vénus d'Ille“ erinnert. Wie in der „Double méprise“, in „Arsène Guillot“ und namentlich im „Abbé Aubain“ schildert Mérimée auch hier in der marchesa Aldobrandi den stets wiederkehrenden typus der devoten, affektierten weltdame mit all ihrer früheren leichtfertigkeit und ihrer stürmischen vergangenheit.

„Il Viccolo Di Madama Lucrezia“ ist wieder eine direkte ich-erzählung, die ein angebliches jugenderlebnis des verfassers behandelt. Als dreiundzwanzigjähriger junger mann reist der autor nach Rom, um dort einer befreundeten italienischen adelsfamilie seinen besuch abzustatten. Er wird von der Marquise Aldobrandi, einer alternden devoten, und ihrem jüngsten sohne Don Ottavio, der ganz unter dem einflusse der Jesuiten steht, auf das zuvorkommendste und liebenswürdigste empfangen. Hier in Rom erlebt er nun ein merkwürdiges abenteuer. Als er eines abends zu sehr vorgerückter stunde seinen heimweg durch ein einsames, verlassenes gäßchen nimmt, das den namen „Il Viccolo Di Madama Lucrezia“ trägt, fällt ihm plötzlich vor einem öden, halbverfallenen hause eine rose vor die füße. Als er emporschaut, sieht er gerade noch eine weißgekleidete frauengestalt hinter den fensterläden

verschwinden. Trotz eifriger bemühungen in den folgenden tagen gelingt es ihm nicht, eine erklärung für diese geheimnisvolle erscheinung zu finden. Er erfährt nur, daß das verlassene häuschen ehemals der berüchtigten Lucrezia Borgia gehört habe und daß ihr geist noch jetzt darin umgehe. Durch diese abergläubische erzählung wird die neugierde des verfassers nur noch erhöht, und trotz einer geheimnisvollen warnung begibt er sich in einer dunklen nacht wieder in die nähe des verfallenen häuschens. Er findet dieses mal zu seiner verwunderung das fenster weit geöffnet und wird, als er näher hinzutritt, plötzlich mit einem flintenschusse empfangen, der ihn glücklicherweise nur leicht verletzt. Durch den zufällig herbeieilenden Don Ottavio wird er nach hause geleitet und erfährt nun aus dessen munde die ganz natürliche erklärung dieser mysteriösen ereignisse. Es handelt sich um ein stark romaneskes und nicht ungefährliches liebesabenteuer Don Ottavios, dessen unschuldiges opfer der verfasser infolge einer entfernten ähnlichkeit mit dem jungen Italiener beinahe geworden wäre. Auf einer unglückseligen verwechslung beruht mithin die ganze vorliegende novelle, die mit der durch den autor vermittelten flucht des liebespaares humorvoll und heiter abschließt.

r) La Chambre bleue.

Wenige jahre vor seinem tode beschließt der alternde Mérimée, der sich in den letzten jahrzehnten fast ausschließlich seinen gelehrten arbeiten gewidmet hatte, seine novellistische tätigkeit wieder aufzunehmen. *„Je ne voudrais pas mourir, sans avoir écrit encore un roman“*, lautet sein stets wiederkehrender wunsch. Aus diesem gedanken heraus entstehen seine drei letzten novellen, „La Chambre bleue“, „Lokis“ und „Djoumâne“, die aber sämtlich schon deutliche keime des verfalls in sich tragen.

Die erste dieser drei novellen, die kurze, ziemlich unmoralische erzählung „La Chambre bleue“ verfaßte er im jahre 1866. Das manuskript dieser kleinen scherzhaften „bluette“, die erst im jahre 1871 nach seinem tode gedruckt wurde, widmete er der kaiserin Eugenie. Die novelle enthält die ironische schilderung des harmlosen abenteuers eines jungen

Pariser liebespärchens, das, vor allen überraschungen sicher, in einem provinzhotel übernachten will. Doch dieser schöne plan wird jäh zerstört. Rechts von dem zimmer der beiden halten die offiziere der garnison ein lautes gelage bis tief in die nacht hinein, und links wird allem anschein nach ein reicher Engländer ermordet. Eine dicke, blutrote flüssigkeit sickert langsam unter dem türrahmen des nachbarzimmers hervor und versetzt das ängstliche, schon vor einer entdeckung zitternde liebespaar in eine noch viel größere aufregung. Als am anderen morgen die beiden gerade in kopfloser eile den ort des entsetzens verlassen wollen, löst sich der mysteriöse nächtliche vorfall plötzlich in heiterkeit auf. Die seltsame, unter der tür hervorquellende flüssigkeit, die von den beiden irrtümlich für blut gehalten wurde, stellt sich als portwein heraus, den der betrunkene Engländer beim schlafengehen in seinem zimmer verschüttet hat.

Wie im „Abbé Aubain“ und im „Viccolo“ weiß Mérimée auch hier den leser wieder sehr geschickt zu täuschen. Erst die letzte seite bringt die humorvolle lösung der geschickten fiktion, vermittelst der es Mérimée gelingt, aus einem ziemlich nichtssagenden vorgange überhaupt etwas literaturfähiges zu schaffen. Interessant ist Mérimées eigenes urteil über diese novelle, das er Augier gegenüber aussprach und das uns d'Haussonville[1]) überliefert hat. Mérimée tadelt hier die darstellungsweise seiner novelle und spricht sich für eine art antithese zwischen inhalt und ton der darstellung aus: *„Il y a ici un grand défaut qui tient à ce que j'ai changé le dénouement. Je comptais d'abord donner à mon récit un dénouement tragique, et naturellement j'avais raconté l'histoire sur un ton plaisant; puis j'ai changé d'idée et j'ai terminé par un dénouement plaisant. Il aurait fallu recommencer et raconter l'histoire sur un ton tragique; mais cela m'a ennuyé, et je l'ai laissée là“.* Diese „méthode de la contradiction“ ist für Mérimées vortragsweise charakteristisch, sie verrät wieder seinen haß gegen die übertriebene romantische sentimentalität und ist in seinen späteren novellen besonders deutlich zu erkennen.

[1]) Vgl. die oben schon erwähnte abhandlung d'Haussonvilles, s. 191.

Die eingeschobenen sentenzen und philosophischen reflexionen, die in der vorliegenden novelle auftreten, erinnern uns wieder an den bekannten subjektiven stil Balzacs in seinen romanen und novellen. Auf eine deutliche ironische anspielung (s. 199) auf Flauberts berühmten roman „Madame Bovary“ hat schon Rick in seinem mehrfach erwähnten vortrage[1]) hingewiesen; ebenso macht dieser kritiker auf eine ziemlich belanglose, aber doch schließlich erwähnenswerte namensübereinstimmung in diesen beiden erzählungen aufmerksam, denn der junge mann in der „Chambre bleue“ heißt Léon, genau wie der zweite liebhaber Emmas in Flauberts roman. Literarisch ist die kleine novelle Mérimées nicht besonders hoch einzuschätzen, da sie neben einem stark unmoralischen grundzuge große schwächen in der motivierung und störende längen in der darstellung aufweist.

s) Lokis.

Die wegen ihrer seltsamen grundidee besonders interessante novelle, die ein jahr vor dem tode des autors, im jahre 1869, erschien, gilt im allgemeinen als das letzte literarische erzeugnis Mérimées, da man über die entstehungszeit der in seinem nachlaß vorgefundenen unbedeutenden erzählung „Djoumâne“ nicht genau unterrichtet ist. Noch deutlicher als in der „Vénus d'Ille“ behandelt Mérimée hier in „Lokis“ den schaurigen vampirstoff, der schon in seiner „Guzla“ eine große rolle spielte und zu dem ihm neben der „satanischen“ englischen schule wohl hauptsächlich wieder Hoffmann die erste anregung gab. Tatsächlich hat der letzte wieder sehr stark auf die bizarre novelle Mérimées eingewirkt. Wir finden nicht nur inhaltlich mehr oder minder deutliche anklänge an die bekannten erzählungen Hoffmanns „Der Vampir“, „Das Majorat“ usw., sondern auch einzelne kleinere züge und ideen hat Mérimée hier von dem deutschen romantiker übernommen, wobei ich nur an die schilderung der wahnsinnigen baronesse im „Öden Haus“ und an die erzählung von den seltsamen umständen bei der geburt Cardillacs im „Fräulein von Scu-

[1]) Vgl. bei Rick s. 27.

déry" erinnern möchte. Neben der starken einwirkung des deutschen romantikers verdankt aber die novelle ihre entstehung der jahrelangen eingehenden beschäftigung Mérimées mit der russischen literatur, mit russischen sitten und gebräuchen. So hat er zu der großen schachtelepisode, welche die geschichte von den „Trois fils de Boudrys" behandelt, eine ballade von Mickiewicz benutzt, und ebenso liegen den eingestreuten russischen volkslegenden, wie z. b. der schilderung der merkwürdigen alten tiersage im III. kapitel (s. 48 ff.), gedichte und fabeln des oben genannten polnischen autors zugrunde.

Als einkleidung der novelle hat Mérimée wieder die von ihm bevorzugte form der rahmenerzählung gewählt und das ganze als das persönliche erlebnis eines gelehrten deutschen professors hingestellt, der über seine seltsamen abenteuer ein genaues tagebuch geführt hat. Der inhalt der novelle ist kurz folgender: Im jahre 1866 reist der deutsche professor Wittembach nach Lithauen auf das schloß des jungen grafen Szémioth, um in dessen reichhaltiger bibliothek lithauische sprachstudien vorzunehmen. Er wird von dem jungen grafen aufs gastfreundlichste empfangen und in seinen forschungen verständnisvoll unterstützt. Trotz der hohen bildung und der weltmännischen manieren des jungen grafen bemerkt der gelehrte bald an ihm eigenartige tierische launen und krankhaft bizarre ideen. Durch den hausarzt erfährt er die näheren geheimnisvollen umstände bei der geburt des jungen grafen. Er hört, daß die mutter des grafen einstmals auf der jagd von einem bären angegriffen und verschleppt worden sei. Von diesem schrecken habe sich die gräfin nie wieder erholt, sie sei unheilbar irre geworden, und auch der junge graf Michel Szémioth, der wenige monate nach diesem ereignis geboren sei, trage seit seiner geburt umheimliche tierische instinkte in sich. Inzwischen hat sich der graf mit einer benachbarten komtesse, einer hübschen jungen dame, verlobt. An der mit großem pomp gefeierten hochzeit nimmt auch der deutsche gelehrte teil. In der hochzeitsnacht sitzt der professor, der sein zimmer gerade unter dem gemache der neuvermählten hat, noch spät über seinen büchern, als plötzlich ein schwerer körper an seinem fenster vorbei mit dumpfem geräusch in den

garten fällt. Erschreckt sieht der professor aus dem fenster, vermag aber in der dunkelheit nichts zu erkennen. Am anderen morgen findet man im brautgemach die junge komtesse mit durchbissener kehle vor, während der graf Szémioth auf immer spurlos verschwunden bleibt.

Wie in „Carmen“ folgt auf diese schauerliche begebenheit, die wieder sehr plötzlich und unvermittelt abbricht, ein übertrieben gleichgültiger schluß, der den eindruck des entsetzlichen bei dem leser sofort wieder verwischen soll. Auch sonst enthält die novelle eine auffallend starke wiederholung früherer motive. Am deutlichsten werden wir hier an die „Vénus d'Ille“ erinnert. In beiden novellen ist der erzähler der erste, der die spuren der grausigen tat wahrnimmt. Verschiedene szenen im „Lokis“, wie z. b. das gelehrte gespräch in der bibliothek und die schilderung der lärmenden hochzeitsfeier, lassen sich mit fast übereinstimmenden situationen in der „Vénus d'Ille“ vergleichen. In der figur des dr. Froeber finden wir hier ferner genau denselben typus des gleichgültigen, echt materialistisch denkenden hausarztes wieder, der schon in „Arsène Guillot“ eine gewisse rolle spielte. So sehen wir, daß Mérimées letzte große novelle, abgesehen von der bizarren figur des grafen Szémioth, wenig originale züge trägt. Der autor macht häufig eine anleihe aus allerlei alten lieblingsmotiven und weiß auch die lokalfarbe nicht mehr mit der ihm früher eigenen sicherheit zu treffen. Deutliche kennzeichen des verfalls machen sich hier bemerkbar, und namentlich krankt die novelle an einem absurden und äußerst anstößigen grundgedanken, der in der ersten fassung des „Lokis“ noch unverhüllter zutage trat. Bei der umarbeitung ist es dem autor allerdings gelungen, ähnlich wie in der „Vénus d'Ille“ den schleier des geheimnisvollen und unerklärlichen über das grausige abenteuer zu breiten und dadurch die unhaltbare grundidee der novelle möglichst zu verbergen. Trotz dieser geschickten technik und trotz großer formeller und stilistischer vorzüge müssen wir aber doch kritikern wie Filon und Polikowsky recht geben, die in dem letzten größeren literarischen erzeugnisse Mérimées nur einen „roman avorté“ erkennen wollen.

t) Djoumâne.

Das entstehungsjahr dieser kleinen fantastischen novelle ist unbekannt, doch muß sie, wie aus einigen andeutungen im innern der erzählung hervorgeht, zu den letzten novellen Mérimées gehören. Sie fand sich in dem literarischen nachlasse unseres autors und wurde erst im juli 1873 veröffentlicht. Wie „La Chambre bleue“ und andere erzählungen enthält auch sie eine kleine scherzhafte fiktion, die erst unmittelbar am schlusse ihre lösung findet. In der äußerst romantischen traumhandlung, die übrigens auch stark an gewisse orientalische motive aus den berühmten „Märchen aus Tausend und einer Nacht“ erinnert, lassen sich einige anklänge an Hoffmanns märchen vom „Goldenen Topf“ feststellen (Phantasiestücke II). Inhalt und stil gemahnen endlich auch etwas an Th. Gautiers malerische schilderung und darstellungsweise in seinen fantastischen orientalischen novellen.

„Djoumâne“ ist der humorvolle selbstbericht eines französischen schutztruppenoffiziers über ein kleines harmloses feldzugsabenteuer in Algerien. Soeben von einer siegreichen expedition gegen die aufständischen Beduinen nach dem hauptquartier Tlemcen zurückgekehrt, werden die offiziere der schutztruppe von ihrem oberst zum diner eingeladen. Der erzähler nimmt mit seinen kameraden an diesem essen teil, das durch das auftreten einer arabischen zauberer- und schlangenbändigertruppe noch besonders verschönt wird. Wenige stunden später wird die garnison abermals alarmiert, und die ermüdeten truppen müssen von neuem gegen den feind ziehen. Bei dem nun beginnenden nächtlichen ritt durch die wüste schläft der offizier, von müdigkeit überwältigt, auf seinem pferde allmählich ein und hat nun einen äußerst fantastischen traum, mit dem sich die erlebnisse des vorhergehenden tages unmerklich vermischen. Er glaubt sich auf der verfolgung eines Beduinenführers, stürzt mit seinem pferde in eine tiefe schlucht und entdeckt hier ein unterirdisches arabisches dorf, in dem er die seltsamsten, märchenhaftesten abenteuer erlebt. Aus diesem traume wird er plötzlich durch die rauhe stimme seines wachtmeisters emporgeschreckt. Mit köstlichem humor wird uns dann am schlusse der erzählung sein allmähliches erwachen und langsames zurückkehren in die wirklichkeit geschildert.

Auch hier gelingt es Mérimée meisterhaft, den leser zu täuschen und die handlung allmählich von der wirklichkeit in das märchenhafte land des traumes hinüberzuspielen. Man muß also Rick[1]) völlig beipflichten, wenn er sich über die novelle folgendermaßen äußert: „In ‚Djoumâne' handelt es sich darum, möglichst spät merken zu lassen, daß die darstellung allmählich in das traumleben hinübergleitet. Man ist gezwungen zurückzublättern und die kreuzung zu suchen, wo der dichter ins fantastische abbiegt." Abgesehen von der vortrefflichen traumschilderung und dem überraschenden und erheiternden abschluß, der uns wieder stark an den ganz ähnlichen schluß in der „Chambre bleue" erinnert, ist aber auch diese kleine novelle ziemlich unbedeutend und keineswegs den früheren berühmten erzählungen unseres autors gleichzustellen.

Überblicken wir nun zum schlusse noch einmal die lange reihe der neunzehn novellen Mérimées, so bietet sich unseren augen ein äußerst buntes und mannigfaches bild dar. Nur in seinen weniger berühmten einheimischen novellen hat sich Mérimée einige male wiederholt, sonst aber liebt er die abwechslung. So sehen wir ihn denn wahllos von einem thema zum anderen überspringen, bald schildert er uns die fantastischsten und unglaublichsten dinge in der art Hoffmanns, bald greift er zur nüchternen modernen gesellschaftsnovelle, um gleich darauf seine romantischen reiseabenteuer oder einen alten legendenstoff novellistisch zu behandeln. Bald spielen seine erzählungen in Paris und Frankreich, bald in Korsika, Italien, Spanien und Rußland, ja selbst in Afrika und auf dem atlantischen Ozean. Bald schildert er die unmittelbare gegenwart, bald führt er uns ins 17. und 18. jahrhundert, bald in die zeit des ausgehenden mittelalters. Bald wählt er die form eines direkten selbstberichts, bald die einer objektiven rahmenerzählung; im „Abbé Aubain" greift er sogar zur briefform, die er gleichfalls meisterhaft beherrscht. Ebenso verschiedenartig und unbestimmt ist auch der einfluß fremder autoren auf ihn und

[1]) Vgl. bei Rick s. 36 f.

seine novellen. Am häufigsten unterliegt er der einwirkung des deutschen romantikers E. Th. A. Hoffmann, dessen spuren wir allein in acht novellen sicher nachweisen können. Doch daneben steht er stark unter dem einflusse Byrons und seiner schule, und ebenso haben neben vielen anderen auch Stendhal, Scott und die großen russischen psychologen, wie Dostojewskij und Turgenjew, nachhaltend auf ihn eingewirkt. Trotz inhaltlicher und formeller verschiedenheit und trotz mannigfacher beeinflussung lassen sich aber unter diesen novellen bald einige völlig gelungene meisterwerke erkennen, die noch heute zu den perlen der französischen novellenliteratur gehören. Als solche möchte ich die folgenden sieben erzählungen Mérimées bezeichnen:

„Mateo Falcone“,
„L'Enlèvement de la redoute“,
„La Vénus d'Ille“,
„Colomba“,
„Arsène Guillot“,
„Carmen“,
„L'Abbé Aubain“.

Vielleicht darf man aber auch die beiden modernen seelenkampfnovellen „Le Vase étrusque“ und „La Partie de trictrac“ hierzu rechnen. Doch kann man über die bedeutung dieser letzten, wie überhaupt über die beurteilung von Mérimées meisterwerken, verschiedener meinung sein, wie uns ja schon die auch hier stark voneinander abweichenden ansichten der kritiker zur genüge beweisen.

Berichtigungen:

1. Seite 7 unten (fußnote): Hinter „Tableau de“ fehlt „**la**“.
2. „ 21, zeile 13 von unten: Lies „**le**“ statt „la“.
3. „ 64, zeile 13 f. von oben: Lies Dostojewskij statt Dostojevsky.

Lebenslauf.

Am 16. februar 1891 wurde ich, Ernst Falke, zu Twieflingen, kreis Helmstedt (herzogtum Braunschweig), als sohn des herzogl. oberbauverwalters Heinrich Falke und seiner ehefrau Marie geb. Siemann geboren. Ich bin braunschweigischer staatsangehöriger und evangelisch-lutherischer konfession. Nach vierjährigem unterricht auf der dorfschule zu Söllingen (kreis Helmstedt, herzogtum Braunschweig), dem wohnort meiner eltern, besuchte ich zunächst ein jahr lang die Jahnsche höhere privatlehranstalt zu Braunschweig und dann von ostern 1901 ab das herzogl. realgymnasium ebendaselbst, das ich ostern 1909 mit dem zeugnis der reife verließ. Seitdem widmete ich mich an den universitäten München, Nancy (von april bis august 1910), Göttingen und Kiel dem studium der französischen, englischen und deutschen sprache und literatur. Im april 1913 folgte ich meinem verehrten lehrer, herrn prof. Voretzsch, nach der universität Halle und bestand dort am 9. februar 1914 vor der Philosophischen Fakultät das mündliche doktorexamen.

Meine akademischen lehrer in vorlesungen und übungen waren vornehmlich folgende herren dozenten:

München: Breymann †, Jordan, von der Leyen, Paul, Schick, Sieper, Simon, Wells, Wilhelm.

Nancy: Estève, Krantz, Pariset, Roudet.

Göttingen: Husserl, Morsbach, Roeder, Schroeder, Stimming, Weißenfels.

Kiel: Baron v. Brockdorff, Deußen, Dumont, Fraenkel, Gering, Holthausen, Hughes, Kauffmann, Körting †, Martius, Mensing, Voretzsch, Wolff.

Halle: Bremer, Deutschbein, Fries, Havell †, Krueger, Ritter, Saran, Strauch, Voretzsch, Wiese.

Zu besonderem dank bin ich herrn prof. dr. Voretzsch verpflichtet, der die anregung zu der vorliegenden arbeit gab und mir bei der abfassung derselben stets mit wohlwollendem rate zur seite stand.